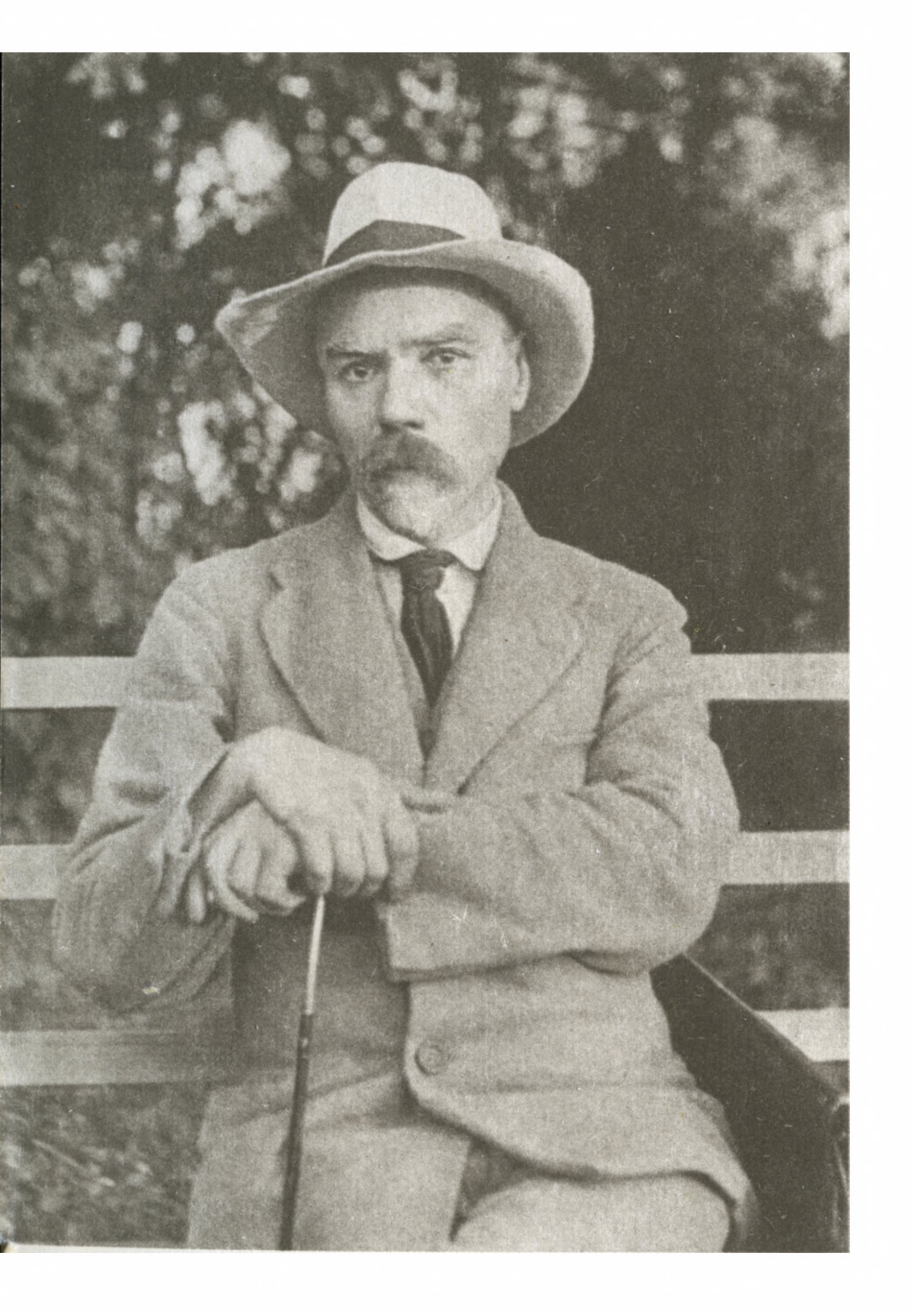


Валерий Брюсов

Среди стихов

1894
1924





Валерий Брюсов

Среди стихов 1894—1924

Манифесты • Статьи • Рецензии

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1990

ББК 83 3Р7
Б 89

Составители:
Н. А. Богомолов и Н. В. Котрелев

Вступительная статья и комментарии
Н. А. Богомолова

Художник АНАТОЛИЙ МЕШКОВ

Подбор иллюстраций Л. М. Турчинского

На форзацах — дом В. Я. Брюсова в Москве
на Первой Мещанской и кабинет поэта

Б $\frac{4603010000-325}{083(02)-90}$ 441—89

ISBN 5—265—00941—8

ЖИЗНЬ СРЕДИ СТИХОВ

Время зачастую меняет наши представления о творческой личности. Прежде малозаметные грани таланта нередко выдвигаются на первый план читательского и исследовательского интереса.

Это в полной мере относится к творчеству Валерия Яковлевича Брюсова, знаменитого поэта и прозаика начала века, организатора русского символизма, одного из сравнительно немногих известных русских писателей, которые признали Октябрьскую революцию, и не просто признали, но и стали в тяжелые годы членами Коммунистической партии. Тридцать лет Брюсов был в центре русской литературной жизни, сначала собственным волевым решением ворвавшись в нее и заявив о полном пересмотре множества традиций русской литературы, казавшихся тогда незыблемыми, потом приобретя авторитет мэтра, а к концу жизни превратившись во вполне официального литературного деятеля, не только учившего молодых писателей, но и разрешавшего и запрещавшего книги, принимавшего или не принимавшего рукописи к изданию и вообще вершившего литературную политику.

Этот сознательно выстроенный путь в литературе можно представлять себе по стихам Брюсова, от сохранившихся в архиве детских и юношеских стихотворений до «Реквиема» памяти Ленина; можно проследить его по прозаическим сочинениям от романов в духе Майн-Рида или от незавершенной повести «Декадент» до совсем недавно опубликованной трагедии «Диктатор»; можно выстраивать идейную эволюцию Брюсова-мыслителя, от раннего спинозианства до собственной трактовки марксизма. Читателю этой книги предстоит пройти с Брюсовым путь литературно-критического осмысления современной ему поэзии, и на этом пути эволюция отразилась столь же ярко, как и в других сферах идейного и творческого развития. Брюсов-критик и при жизни воспринимался как один из

тех, к чьим словам неизменно прислушиваются. После же завершения его творческого пути, с изменением отношения к брюсовской поэзии, которая — не будем этого скрывать от самих себя — постепенно начинает восприниматься не столь ярко и жизненно, как воспринималась читателями начала века, критическая деятельность Брюсова постепенно выдвигается на передний план исследовательского и читательского интереса.

Не в последнюю очередь это связано с тем, что поэзия начала двадцатого века во многом остается загадкой для современного читателя. Она более или менее знакома нам в своих высших достижениях: Блок, Маяковский, Бунин, Есенин, Ахматова... Но еще не вошли по-настоящему в читательское сознание Гумилев и Ходасевич, Северянин и Клюев, Мандельштам и Хлебников, Кузмин и Волошин. А что уж говорить о практически совсем неизвестных Нарбуте и Александре Добролюбове, Коневском и Вл. Гиппиусе, Олимпове и Тинякове, Анне Радловой и Шенгели и многих-многих других? Отсутствие их в исторической памяти нынешнего поколения читателей наносит урон точному представлению о литературе как о целостном явлении, в котором существуют свои тенденции и закономерности, логическая последовательность и внутреннее самодвижение. То, что считается «литературным фоном», для начала XX века является практически неизученным, и потому с таким трудом рисуется картина истинного бытия русской поэзии во времени, возникают лишь отдельные индивидуальности, стоящие вне литературы, как некие монументы.

Для Брюсова-критика все названные и еще многие другие поэты были не только соседями по литературе, но и объектами рассмотрения. Ему приходилось писать о них статьи и рецензии, нередко — прослеживать если не весь их творческий путь, то, во всяком случае, важнейшие его этапы, осмыслять место того или иного поэта в историческом движении литературы. Он знал не только то, что знаем по большей части мы — лежащие перед глазами тексты,— но и множество закулисных обстоятельств, влияющих на творчество иногда едва ли не сильнее, чем собственно творческие соображения. Литература была для Брюсова тем делом, которому он преданно служил всю свою сознательную жизнь, и это служение выливалось в равной степени в собственное творчество и в осмысление творчества других авторов. Оценки его могли быть верны и неверны, мы можем с ними соглашаться и спорить, но панорама русской поэзии, созданная Брюсовым в его критических статьях и рецензиях, является единственной в истории русской критики по своему масштабу и количеству освоенного материала, от высших достижений русской поэзии до безвестных книжек, провалившихся в бездну времени и практически никому сейчас не известных. Единственным критиком, хоть в какой-то степени претендовавшим на создание подобной панорамы, был Н. Гумилев,

но она у него получилась значительно более скромной по масштабам, охватывая период 1908—1918 годов, тогда как у Брюсова (даже если не считать ранних статей, еще не создающих цельной картины) она тянется с 1904-го по 1924 год, с некоторым угасанием активности (но все же не полным перерывом) в 1915—1919 годах.

Собрание критических статей Брюсова о современной ему русской поэзии представляет двоякий интерес: во-первых, как материал для анализа собственной эволюции Брюсова, отразившейся в этой сфере его деятельности чрезвычайно ярко, и, во-вторых, как источник для изучения русской поэзии первой четверти XX века. Если первый аспект требует серьезных дополнений — анализа собственно творческих устремлений Брюсова как поэта и прозаика, его идейной эволюции, политических взглядов, научных представлений, историко-литературных трудов о русской литературе XVIII—XIX веков, различных иностранных литературах, от античной до современной, то второй нуждается в тщательно выверенных биобиблиографических разысканиях, к которым историки русской литературы XX века еще далеко не готовы, пока нет научных изданий даже многих самых крупных поэтов этого времени, исчерпывающих библиографий, пока не раскрыты и не исследованы многие архивы и не существует аналитических трудов о творчестве хотя бы наиболее значительных авторов. Поэтому книга, лежащая ныне перед читателем, ни в коей мере не может претендовать на какую-либо итоговость. Она — лишь первый шаг на пути к целостному пониманию соотношения творчества Брюсова и поэзии его времени.

Этим вызвано и следующее обстоятельство: в качестве основных текстов выбраны не последние авторские редакции, а те варианты статей и рецензий, которые появлялись в журналах и газетах в самый разгар литературной жизни времени, на которых лежат отблески споров и триумфов. Успокоенные оценки, финальность определений и задним числом выстроенная эволюция в этом сборнике не представлены, как не представлены и весьма важные статьи, по тем или иным причинам оставшиеся в рукописях. Не став литературным фактом, они не могли влиять на литературный процесс и потому представляют интерес лишь как факт развития самого Брюсова, тогда как задача нашей книги — представить его именно как литературного деятеля, оценивающего и конструирующего литературный процесс.

1

Литературно-критическая деятельность Брюсова отчетливо делится на несколько этапов, каждый из которых обладает определенной целостностью, своими собственными целями и за-

дачами, системой ценностей, кругом читателей, к которому Брюсов обращается, и прочими особенностями, вплоть до предпочтения тех или иных критических жанров. Хронологические рамки этих этапов читатель найдет на шмуцтитулах, членящих весь массив книги, а сейчас мы попробуем определить их внутреннее содержание.

«Библиография Валерия Брюсова» открывается несколькими любопытными записями: в 1884 году за подписью «Вася Брюсов» в журнале «Задушевное слово» появилось «Письмо в редакцию», которое оказалось первой публикацией десятилетнего мальчика, уже тогда много писавшего для себя. Следующие три публикации появились в газетах «Русский спорт» и «Листок объявлений и спорта» и носили совсем далекие от литературы названия: «Несколько слов о тотализаторе», «Немного математики», «Законы спорта». Лишь в 1893 году, почти в двадцать лет, Брюсову удалось напечатать первое стихотворение, да и то какое-то домашне-несуразное, к тому же без подписи. А ведь более чем за год до этого, 31 августа 1892 года, он уже записал в своем дневнике: «Я рожден поэтом! Да! Да! Да!»[1] Искания внутренние, духовные никак не выходили в печать, оставаясь лишь на страницах рабочих тетрадей. Брюсов пробует все новые и новые темы, образы, приемы творчества, стремясь найти в жизни и в поэзии то, что могло бы сделать его не просто печатающимся молодым человеком — этого ему было заведомо мало,— но заметной литературной фигурой, стоящей в центре литературных бурь.

Осенью 1892 года Брюсов находит то слово, которое должно направить его поэзию на истинный путь,— слово «символизм». И первое стихотворение, записанное в тетради под этой рубрикой, озаглавлено «Из Римбо» с пометой: «Это мистифик⟨ация⟩. Тогда я еще не читал Римбо да и вообще с символист⟨ами⟩ был знаком не непосредственно, а через статью З. Венгеровой в «В⟨естнике⟩ Е⟨вропы⟩» ⟨18⟩92 № 9»[2]. Так, уже в первом обращении Брюсова к тому направлению, которому предстояло сделать его имя известным, проявились черты, столь резко ощутимые в раннем символизме: ориентация на западные образцы (Верлен, Рембо, Малларме, Эдгар По и др.), аромат мистификации, часто сопровождавший ранние выступления Брюсова и его сомышленников, и, наконец, стремление провозгласить себя лидером нового течения. Еще не напечатав ни одного стихотворения, он записывает в дневнике часто цитируемые слова, свидетельствующие о той неодолимой воле к лидерству, которая обуревала его долгие годы: «...Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное... Найти путе-

---

[1] Брюсов Валерий. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 8.

[2] ГБЛ, ф. 386, карт. 14, ед. хр. 3, л. 33.

водную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. И этим вождем буду Я! Да, Я!»[1]

Уже много позже, после смерти Брюсова, рано узнавший его Владислав Ходасевич написал о ранних стихах, составивших сборники «Русские символисты» и первые книги Брюсова, слова неожиданные и в то же время очень точные: «Впоследствии, вспоминая молодого Брюсова, я почувствовал, что главная острота его тогдашних стихов заключается именно в сочетании декадентской экзотики с простодушнейшим московским мещанством. Смесь очень пряная, излом очень острый, диссонанс режущий, но потому-то ранние книги Брюсова (до Tertia Vigilia включительно) — суть все-таки лучшие его книги: наиболее острые. Все эти тропические фантазии — на берегах Яузы, переоценка всех ценностей — в районе сретенской части...»[2]

Этот портрет очень многое объясняет в творчестве раннего Брюсова и в его критической деятельности — прежде всего в том, что она в эти ранние годы состоит преимущественно из манифестов, откровенно и решительно отстаивающих те основополагающие принципы нового течения, которые казались непривычными не только обывателям, но и вполне серьезным критикам, в том числе и Владимиру Соловьеву. Статьи, манифестирующие принципы символизма, чаще всего написаны им в форме предисловий или к сборникам «Русские символисты», или к своим собственным стихотворным книгам, и теоретические положения тут же поверяются художественной практикой. Потому, как бы осторожны ни были его предисловия, как бы он ни оговаривался, что символизм вовсе не является для него единственным достойным методом творчества, а лишь имеет определенное право на существование рядом с другими, само сосуществование стихов и манифестов делало символизм с первых же его литературных шагов явлением самодостаточным, замкнутым на себя самое и резко противостоящим всему остальному в современной поэзии. Круговая оборона, на которую Брюсов и его соратники должны были переключиться (показательна в этом отношении статья «Зоилам и аристархам» — предисловие к третьему выпуску «Русских символистов»), способствовала росту теоретического осознания символизма и его принципов, которые чаще всего не выходили в печать, но тем не менее формировали самосознание первых русских символистов, представлявших очень малую и далеко не единую по своим устремлениям группу.

---

[1] Брюсов Валерий. Дневники, с. 12.

[2] Ходасевич Владислав. Некрополь. Воспоминания. Bruxelles, [1939], с. 26—27.

Первоначальное представление о том, что такое символизм, с предельной ясностью выраженное Брюсовым в почти математически рассчитанных предисловиях к первому и второму выпускам «Русских символистов», менялось с присоединением каждого нового адепта этого течения. Характерен в этом отношении эпизод, случившийся летом 1894 года: после появления в печати первого выпуска «Русских символистов» к Брюсову приехали Александр Добролюбов и Владимир Гиппиус, молодые петербургские поэты, также считавшие себя символистами. Визит этот закончился ссорой, первоначально намечавшийся союз московских и петербургских символистов не состоялся, но идеи, от которых на словах Брюсов всячески открещивался, все же сильнейшим образом на него подействовали, заставив решительно переделать и собственные стихи, и стихи своего друга А. А. Ланга (писавшего под псевдонимом А. Л. Миропольский): «Бронина всего переделал, так что он сам себя не узнает. Мартова переделываю страшно. Собственные стихи перерабатываю сверху донизу! Вперед!! ⟨...⟩ Я сейчас исправил все Твои стихи, все стихи Мартова и стихотворение Бронина. Кроме того, написал статью. Осталось исправить свои стихи»[1]. Отказав Добролюбову и Гиппиусу в праве на влияние, Брюсов про себя признает их правоту и переделывает стихи — не только свои, но и чужие — по тем замечаниям, которые считает вполне справедливыми.

И точно так же обстояло дело с появлением в брюсовском окружении Бальмонта, Мережковского, Коневского. Каждая сколько-нибудь заметная творческая индивидуальность побуждала Брюсова менять собственные принципы и принципы всего течения. Первое десятилетие русского символизма оказалось, таким образом, временем накопления сил, формирования общей идеологии, которая могла бы объединить под одной эгидой столь далеких друг от друга поэтов, как Брюсов и Мережковский, Добролюбов и Сологуб, Бальмонт и Андрей Белый.

Можно предположить, что именно поэтому в первые годы существования в литературе Брюсов практически не публикует собственно критических статей. Даже если они пишутся (например, «История русской лирики», которая должна была быть доведена до современности, или теоретические «Апология символизма», «К истории символизма»), то остаются в письменном столе. В данный момент консолидация сил и выработка собственно символистских представлений о литературе явно господствовали над потребностью оценить с этих позиций всю предшествующую русскую литературу, да и труды своих собственных соратников.

---

[1] Письмо к А. А. Лангу от 19 и 20 июня 1894 г.— ГБЛ, ф. 386, карт. 71, ед. хр. 44, л. 16 об.— 17; Бронин — псевдоним самого Брюсова.

Подавляющее количество статей, опубликованных Брюсовым до 1903 года,— статьи о русской литературе (преимущественно поэзии), ставшей уже классикой: «О собрании сочинений Ф. И. Тютчева», «О собраниях сочинений Е. А. Баратынского», «Стихи Пушкина к Родзянке», «Записочка К. Н. Батюшкова к В. А. Жуковскому», «О письмах И. С. Тургенева» и т. п. За этой россыпью статей, рецензий, заметок, рефератов, обзоров кроется, однако, совершенно определенная цель: протянуть крепчайшие связующие нити от русской поэзии XIX века к поэзии современной, создать солидную базу для того, чтобы становящийся символизм мог быть сразу введен в контекст всей русской культуры. Критикам того времени чаще всего представлялось, что символизм является разрушением традиции, изменой тем идеалам литературы, которые представляли себе интеллигенты того времени. И, надо сказать, весьма часто это впечатление поддерживалось самими символистами. Они действительно демонстративно порывали с той системой ценностей, которая сложилась в среде интеллигентов девяностых годов. Но в то же самое время они подставляли на место старой системы свою, новую. И если отсылки к творчеству французских писателей — Верлена, Малларме, Рембо и др.— еще не давали массовой критике повода говорить о серьезности намерений русских символистов, а, наоборот, навлекали на них подозрения в буквальном следовании тому, что уже давно заклеймлено Максом Нордау в качестве болезненного, извращенного искусства, то новый тактический ход, исподволь подготавливавшийся Брюсовым, был гораздо более тонким и обдуманным, ибо серьезное изучение русской поэзии XIX века в те годы еще и не начиналось.

При этом следует отметить, что, в отличие от других своих соратников по символизму, Брюсов тактически умело выстраивал свою линию защиты. Так, например, А. Ланг в предисловии к первой своей книге стихов, решительно озаглавленном «Я обвиняю», напрямую связывал поэзию Пушкина, Тютчева, Баратынского, Фета с творчеством Брюсова, Бальмонта, Сологуба, Добролюбова[1]. Брюсов был абсолютно уверен в существовании такой связи и совершенно определенно писал еще в середине девяностых годов: «Нашим первым символистом, нашим По был Тютчев, роскошный плод «до времени созрелый», непонятный и великий»[2]. Но такие высказывания он рассчитанно оставлял в тетрадях, а на поверхности оказывалась черновая работа исследователя тютчевского творчества, собирателя материалов о нем, переводчика его писем и т. д., что неизбежно

---

[1] См.: Березин Александр. Одинокий труд. Статья и стихи. М., 1899, с. 3—7.

[2] Цит. по: Тиханчева Е. П. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1976, с. 9.

должно было придать авторитетность дальнейшим высказываниям Брюсова об исторических корнях поэзии русского символизма.

Создавая свои поэтические книги и тем самым закладывая творческий фундамент символизма, Брюсов в то же время не стремился с полной отчетливостью декларировать свои мысли об искусстве именно текущего дня, предпочитая давать эстетические манифесты, которые могли бы стать в один ряд с другими эстетическими трактатами своего времени. Таковы две большие статьи — «О искусстве» (1899) и «Истины. Начала и намеки» (1901)[1], в которых содержится множество материала для исследования философских и эстетических взглядов Брюсова, но почти отсутствует критическая злободневность. Пожалуй, лишь в заключении работы «О искусстве» можно проследить некоторые отдельные черты критической концепции Брюсова конца девяностых и начала девятисотых годов. Он пишет: «Искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию (в статье «Истины» он поправится: «Я пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение»[2]), ⟨...⟩ но искусство только приблизительно может пересказать душу; грубы камни и краски, бессильны слова и звуки пред мечтой»[3]. Из этих довольно общих положений Брюсов находит достаточно оригинальный вывод, который сохранится в его сознании надолго: «В наши дни везде предвозвестники и указатели нового. В душе своей мы усматриваем, чего не замечали прежде: вот явления распадения души, двойного зрения, внушения; вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Сознание, видимо, готовится торжествовать еще одну победу. Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей»[4]. От этих слов лежит прямой путь, во-первых, к тому, что Брюсов выскажет в предисловии к книге А. Л. Миропольского «Лествица»,— о значении спиритизма (в который он верил и не верил одновременно: принимая постоянно участие в спиритических сеансах, считая себя знатоком магии и разного рода «тайных доктрин»,

---

[1] Они не включены в наше издание, поскольку недавно были перепечатаны. См.: Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1975, с. 43—61; важные материалы к истории первой статьи см.: Гиндин С. И. Эстетика Льва Толстого в восприятии и эстетическом самоопределении молодого Брюсова (по рукописям книги «О искусстве»).— Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Записки отдела рукописей. Вып. 46. М., 1987, с. 5—30.

[2] Брюсов В. Я. Собр. соч., т. 6, с. 60.

[3] Там же, с. 53.

[4] Там же, с. 53—54.

он в то же время мог сознательно фальсифицировать «научность» этих сеансов), а во-вторых, к его последующей заинтересованности в «научной поэзии», которая, наиболее ярко выявившись в творчестве Рене Гиля, постоянного объекта интереса для Брюсова, будет представляться ему тем удвоенным средством познания мира, в котором соединятся искусство и наука[1].

2

Несомненно, одной из главных причин, которые не позволили Брюсову развернуть в начале XX века активную критическую деятельность, было отсутствие такого органа печати, в котором можно было бы постоянно сотрудничать, не подлаживаясь к требованиям редакции и читателей не своего, чужого круга. Время от времени можно столкнуться с мнением, что самоограничение Брюсова поисками различных жанров в черновых тетрадях было связано прежде всего с невозможностью найти место для публикации. Вряд ли это так: пример гораздо менее талантливых соратников Брюсова по символизму свидетельствовал о том, что публиковаться было не столь уж сложно. Но Брюсов искал именно читателей-сочувственников, искал такой печатный орган, который соответствовал бы его требованиям, а не подчинял себе. К 1901—1903 годам символизм уже приобрел вполне достаточное количество приверженцев, которые могли не только скандализировать традиционные вкусы публики, привыкшей к старомодной поэзии Надсона или П. Вейнберга, но и способных обеспечить хотя бы частичную независимость серьезному предприятию. Именно этим было вызвано создание издательства «Скорпион», существовавшего в основном на средства мецената С. А. Полякова. Однако сама продукция издательства могла хотя бы отчасти компенсировать затраты: некая дотация хотя и требовалась, однако размеры ее были не слишком велики[2].

В 1903 году начал выходить петербургский журнал «Новый путь», отчасти ориентированный на публикацию символистских

---

[1] Подробнее о концепциях символизма у раннего Брюсова см.: Максимов Д. Русские поэты начала века. Л., 1986, с. 8—134; Иванова Е. В. Самоопределение раннего символизма.— Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975, с. 171—186; Трифонов Н. А. От искусства эстетической игры к поэзии социальной действительности.— Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1985, т. 44, № 6, с. 495—505.

[2] О деятельности издательства «Скорпион» см.: Котрелев Н. В. Переводная литература в деятельности издательства «Скорпион».— Социально-культурные функции книгоиздательской деятельности. М., 1985; Гречишкин С. С. Архив С. А. Полякова.— Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1980; Malmstad J. E. From the history of russian symbolism: Andrey Belyj and Sergej Poljakov.— Stanford Slavic Studies. Vol. I. Stanford, 1987.

произведений. Однако он был совсем не тем печатным органом, в котором хотел бы постоянно сотрудничать Брюсов. Он был недоволен низким качеством новопутейской беллетристики, слишком властным ведением дел со стороны четы Мережковских, решительно придававших «Новому пути» характер прежде всего журнала религиозных исканий, а не чисто литературного органа. К тому же играла свою роль и отдаленность журнала от Москвы: для ведения той литературной политики, какую имел в виду Брюсов, ему нужен был журнал гораздо более мобильный (т. е. не толстый, каким был «Новый путь», а менее солидный по объему) и к тому же находящийся постоянно под рукой, что давало бы возможность реагировать на выпады противников без промедления.

В «Новом пути» Брюсов опубликовал пять рецензий, и это было, во-первых, его начальным опытом на стезе текущей журнальной критики и, во-вторых, шагом к созданию той панорамы русской поэзии, о которой мы писали в начале. Вряд ли это было специально рассчитано, но из пяти этих рецензий нет ни одной «проходной», все они посвящены борьбе за символизм, каким он теперь представляется Брюсову.

Первые две рецензии — на сборники стихов Бунина и Мирры Лохвицкой — представляют собой отчетливые образцы размежевания с прежними соратниками или попутчиками. Еще совсем недавно, в 1900 году, Бунин печатал свой сборник «Листопад» в «Скорпионе», и в конце сентября Брюсов записывал в дневнике: «Иван Алексеевич Бунин и Юрий Петрович Бартенев самые ярые распространители моих стихов»[1], но уже к концу года наметилось решительное расхождение, которое описывалось Брюсовым так: «Наконец он вывел меня из терпения до того, что на одном из вторников я решил отомстить ему; положил я голову на руки и начал говорить голосом ласковым:

— Вы знаете, как я вас люблю, И⟨ван⟩ А⟨лексеевич⟩. Я считаю вас поэтом с дарованием огромным, да... но.—

И в этом *но* сказал все, что Бальмонт выразил в своем письме: «Бунин, может быть, был когда-то умен, но теперь он груб, пошл и нагл». Бунин бледнел и краснел, слушая меня»[2].

В критической статье, конечно, Брюсов это впечатление объективировал, перевел на почву не личную, а чисто литературную, но смысл его остался прежним: Бунин, когда-то писавший стихи, имевшие некоторое значение для истории литературы, превратился в эпигона символистов: «Г. Бунин неожиданно переходит на новую дорогу. Он перенимает темы парнасцев и первых декадентов. Это не случайное явление. Оно показывает, что и новое искусство способно на «вульгаризацию», что ему суждено перейти не только на вывески и пла-

---

[1] Брюсов Валерий. Дневники, с. 91.
[2] ГБЛ, ф. 386, карт. 1, ед. хр. 15 (2), л. 29.

каты, но и в обиход текущей журнальной литературы». Вне зависимости от того, справедливо это мнение о стихах Бунина или нет, Брюсов мастерски воспользовался своим знанием литературной ситуации, в которой обвинение Бунина в подражании декадентам болезненно уязвляло его сразу с двух сторон: во-первых, дискредитировало его в глазах нового читателя, к которому он обращался, постепенно двигаясь в сторону сборников «Знания», и, во-вторых, лишало смысла его расхождение с кругом «Скорпиона», ибо получалось, что не он сам, дерзостной волей творца, отвергал соблазны символизма, а сами символисты поспешили отделаться от поэта, компрометировавшего, как им казалось, «новую поэзию».

Рапира Брюсова-полемиста, начавшая действовать в этой рецензии, столь же чувствительно укалывала и Мирру Лохвицкую за новую книгу стихов, и Н. Н. Баженова, вслед за Максом Нордау склонного обвинять поэтов-символистов в психической неполноценности.

Но это была только одна сторона. Вместе с язвительными рецензиями по поводу тех книг, которые ему решительно не нравились, Брюсов стремился и обосновать принципы нового искусства, как они проявляются в творчестве других поэтов-символистов. Об этом — рецензия на «Кормчие звезды» Вяч. Иванова и «Будем как солнце» Бальмонта. Первый сборник стихов крупнейшего поэта «младшего символизма» и лучшая книга соратника по старшему поколению символистов анализируются Брюсовым так, чтобы получили полное подтверждение его представления о том новом, что приносит с собой символизм в современную русскую поэзию.

Уже в этих рецензиях выявляется блистательное мастерство Брюсова-критика. Лапидарность стиля, точность выбора предмета для разговора, отсутствие бессмысленных комплиментов, постоянная насыщенность мыслью, восприятие отдельной книги стихов на фоне всего исторического развития русской поэзии, стремление уловить авторскую индивидуальность не в общих фразах, а в конкретных и лаконичных определениях главенствуют в этих двух рецензиях. Высокий профессионализм Брюсова позволяет ему анализировать стих Бальмонта и Иванова, понимая не только внешние приемы поэтического ремесла, но и внутренние закономерности построения ритма, метра, строфики, и потому Бальмонт воспринимается им как безусловный продолжатель поэзии XIX века, а в стихе Иванова ему видится соединение традиций русского стиха с явным новаторством, в свою очередь связанным с иными традициями, прежде не входившими в багаж мастеров начала XX века. Выявляя и выразительно определяя творческую индивидуальность автора, Брюсов показывает нам его место в поэзии, литературе, культуре, делает его творчество достоянием истории в самом широком смысле этого слова.

Начатое в «Новом пути» дело Брюсов самым решительным образом продолжил и довел до наивысшей степени литературно-критического мастерства в журнале «Весы», одним из основателей и фактическим вдохновителем которого он был.

Сотрудничество в «Весах» стало для него едва ли не кульминационным пунктом всей литературной активности; именно эти годы (1904—1908) создали репутацию Брюсова как не просто одного из поэтов нового направления, а как активнейшего деятеля русской литературной жизни начала века, теоретика искусства, критика, полемиста,— одним словом, лидера необычайно значительного литературного направления в период его наибольшей славы. На долю Брюсова выпало не только утверждать символизм своими собственными произведениями, но и выступать его защитником на многочисленных литературных ристалищах. «Весы» (во всяком случае, в первые годы своего существования) выполняли одновременно целый ряд чрезвычайно важных для символизма функций, которые современному читателю стоит, видимо, вкратце напомнить[1].

Во-первых, «Весы» были печатным органом, объединяющим все направления и группы символистов. Они с самого начала были открыты и для традиционного московского символизма (Брюсов, Бальмонт, Балтрушайтис и др.), и для петербуржцев, в девятисотые годы близких к журналу «Северный вестник» (Мережковские, Ф. Сологуб), и для «младших символистов», «теургов» (Блок, Белый, Вяч. Иванов). Позже «Весы» стали — конечно, с большим отбором — приближать к журналу тех молодых поэтов, которые могли выдержать сопоставление со старшими, уже завоевавшими авторитет: М. Волошина, Н. Гумилева, М. Кузмина, Б. Садовского (прежде всего в качестве критика) и др. Трудно назвать писателя, близкого к символистам, который миновал бы страницы «Весов».

Вторая задача сводилась к теоретическому обоснованию и защите принципов символизма в целом ряде статей, обзоров, рецензий. При этом «Весы» не ограничивались только русским материалом. На их страницах регулярно печатались обзоры литературной и художественной жизни Англии, Франции, Италии, Германии, Польши и других европейских стран, причем нередко авторами обзоров были иностранные писатели, знавшие положение дел «изнутри». Этим обзорам и выраба-

---

[1] Более подробно история журнала и его основные принципы изложены в двух превосходных статьях: Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (К истории издания).— Литературное наследство, т. 85. М., 1976, с. 257—324; Лавров А. В., Максимов Д. Е. «Весы».— Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984, с. 65—136.

тывавшейся в них ориентации читателей Брюсов придавал необычайное значение, как и переводной деятельности своих ближайших соратников в журнале и в издательстве «Скорпион». Когда Андрей Белый осенью 1906 года познакомился в Мюнхене с некоторыми талантливыми польскими писателями и с восторгом написал об этом Брюсову, тот его попрекнул: «Отчаяло все, что вы пишете о польской литературе. ⟨...⟩ Мы польской литературой интересуемся, «Химеру» получаем с ее основания, о польских книгах всегда говорим, польским художникам посвятили отдельный № ... и т. д. Но если *вы* всего этого не заметили в «Весах», что же заметила публика! Для кого же мы работаем? Для кого же мы издаем журнал? Страшно. Страшно»[1].

Третья задача, которая стала особенно острой приблизительно с 1906 года,— война за «истинный символизм», против тех, кто приходил к этому течению как в стан победителей, не обладая талантом или разменяв этот талант на мелочи групповой борьбы. Постоянная полемика с «Золотым руном», с мистическими анархистами, с «Перевалом» составила значительную часть публикаций «Весов» последних лет их существования.

Все эти задачи приходилось решать одновременно, причем нередко ограничиваться решением теоретических, полемических и информационных проблем без какого бы то ни было подкрепления художественным материалом, что делало положение журнала особенно сложным (до 1906 года в «Весах» художественные произведения не печатались). И всю громадную работу по организации, редактированию журнала, даже работу техническую выполнял в первую очередь Брюсов. «Летние книжки (1904 г.— *Н. Б.*) целиком *писались, редактировались и корректировались* одним мною»[2].

Таким образом, без преувеличения можно сказать, что в течение нескольких лет Брюсов был передовым бойцом символизма не только в сфере собственно художественного творчества, но и в эстетике, и в художественной критике, и даже в информационных жанрах. Прежде всего он осуществлял связь между новейшими художественными течениями на Западе и в России, пропагандировал и защищал символизм перед соотечественниками, гневно или иронически рассчитывался со старозаветными авторами или теми бойкими молодыми людьми, которые пускали высокие достижения символистов в массовый оборот, неизбежно тем самым их вульгаризируя. Помимо собственной работы необходимо также учитывать и редакторскую активность Брюсова, которая не ограничивалась только решительным подталкиванием ведущих авторов журна-

[1] Литературное наследство, т. 85, с. 399—400.
[2] Русская литература и журналистика начала XX века, с. 68.

ла к полемике и к определению собственных позиций (например, в письме к З. Н. Гиппиус: «Неужели вы так и не напишете о «Тридцати трех уродах» вместе с «Трагическим зверинцем»? Ну кто же, если не вы? Хотя бы под забралом товарища Германа? А, может быть, еще и о XVI сборнике Знания, где «Иуда» Л. Андреева и «Мать» Максима ⟨Горького⟩. Неужели не соблазнительно!»[1] Брюсовский заказ Гиппиус выполнила в статье «Братская могила» — «Весы», 1907, № 7, подп.: Антон Крайний), но и была гораздо более значительной в тех случаях, когда дело касалось не столь известных сотрудников (характерен пример с определяющим влиянием Брюсова на рецензии Б. А. Садовского, заслужившего в литературных кругах прозвище «цепная собака «Весов»[2]).

Сам же он проводил выбранную линию не только в литературных статьях, которых было немало, но и в прочих работах. Как критик он рецензировал не только сборники русских поэтов, но и различные издания, посвященные русской литературе XIX века, произведения иностранных авторов и их переводы, книги по истории французской литературы, по стихосложению, по спиритизму, оккультизму, магии и другим «тайным наукам», политические книги и брошюры. Он отзывался о новых книгах по искусству, о выставках и спектаклях. Именно он чаще всего был автором неподписанных материалов: «Заметки», «В журналах и газетах», «Хроника», «Горестные заметы», «Мелочи», объявлений, подписанных «Весы» и «Скорпион». Таким образом, напечатанное Брюсовым в «Весах» само по себе могло бы составить большой том, из которого в нашем сборнике приведена только часть — весьма значительная, но все же далеко не большая.

В этой пестроте статей, рецензий, заметок, редакционных обращений, носящих манифестирующий характер, отчетливо прослеживается некая основная линия, выбранная Брюсовым, которой он придерживается на протяжении почти всего периода работы в «Весах», меньшее значение он придает выработке этой линии в два последних года существования журнала, когда вообще его сотрудничество с «Весами» становится значительно более ограниченным. И если задаться вопросом, что же послужило основой для этой брюсовской линии, то, очевидно, правильным будет признать ответ, данный К. М. Азадовским и Д. Е. Максимовым: «Суть эстетической позиции Брюсова ⟨...⟩ сводилась к тому, чтобы обосновать свободу искусства»[3].

В принципиальной статье «Ключи тайн», открывшей первый

---

[1] Литературное наследство, т. 85, с. 697; «Тридцать три урода» и «Трагический зверинец» — произведения Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.
[2] См.: Русская литература и журналистика начала XX века, с. 76.
[3] Литературное наследство, т. 85, с. 265.

номер «Весов», Брюсов писал: «Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство,— никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество». Эти слова имеют двоякое назначение: прежде всего, они утверждают право художника на познание мира теми средствами и способами, которые выходят за пределы нашего обыденного сознания; но в то же время в них звучит и уверенность, что искусство должно стать не просто переложением в стихи, краски, движение банальных современных истин, но и само по себе обладает своей суверенной областью познания, не менее важной и ценной, нежели познание научное или любое другое иное.

Но осуществить такое познание может лишь свободное искусство, не стесненное рамками какой-то господствующей в обществе теории, будь то теория научная, политическая, экономическая, даже теория искусства. Только сама поэзия может устанавливать себе законы. «Мы знаем лишь один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю» (из статьи «Священная жертва»). Лишь в этой искренности, в этой полной свободе искусство обретает свой подлинный смысл и истинную ценность. Именно поэтому Брюсов так охотно вступает в полемику с авторами, призывающими искусство стать придатками, колесиками политики, общественного движения, мистики, религии, государственной власти и вообще всего, что побуждает его выйти за собственные пределы. Но в то же время, в понимании Брюсова, истинно свободное искусство свободно еще и потому, что может безо всякого затруднения обратиться к злободневным, самым политически острым темам, откликнуться на запросы общества, совершенно не предавая этим своей природы. Это же самое относится и к любой другой внелитературной задаче, в том числе и к задачам религиозным и мистическим (см., например, статью «В защиту от одной похвалы»). Этим принципам Брюсов останется верен еще очень долго, но в годы зарождения «Весов» они были направлены прежде всего вовне символистского круга, а не вовнутрь его. Дело в том, что Брюсову приходилось рассчитывать на регулярное сотрудничество тех авторов, которые с легкостью отдавали свое творчество решению задач именно внелитературных: религиозных, как Мережковские или Вяч. Иванов, или мистических, как Андрей Белый. В борьбе за утверждение новой литературы эти авторы были ближайшими сотрудниками Брюсова, и потому, в частности, объединительная роль Брюсова сказалась в постоянном сглаживании различий идейно-эстетических воззрений его самого и круга ведущих авторов журнала, принадлежавших к иным фракциям символизма.

Одной из причин объединительной роли Брюсова было не

только его стремление сыграть роль вождя символизма, но и представление о том, что единственной истины не существует, что всякая истина относительна и имеет право на существование именно в таком качестве. В стихотворении, возникшем из случайного разговора с З. Гиппиус, Брюсов утверждал это с истинно поэтической силой:

Неколебимой истине
Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа, и Дьявола
Хочу прославить я.

Потому и в статьях, будучи убежденным сторонником этой множественности истин, Брюсов использует отдельные положения теорий иных символистов. Таково, скажем, в «Ключах тайн» представление о том, что искусство есть прорыв из нашего земного круга в область неведомого, явственно восходящее к теориям «теургов»; таково же стихотворение «Младшим», где Брюсов от имени своего героя признает правду тех, кто участвует в торжестве мистических жениха и невесты, чего сам герой лишен:

Там, там, за дверьми — ликование свадьбы,
В дворце озаренном с невестой жених!
Железные болты сломать бы, сорвать бы!..
Но пальцы бессильны и голос мой тих.

Однако такое приятие вовсе не означало для Брюсова принципиального изменения своей позиции. Он лишь говорил об очередной истине из числа многих и многих возможных. Отсюда и проистекала широта его позиции, но отсюда же проистекала и твердая его принципиальность в тех случаях, когда речь шла о явлениях, недостойных названия искусства. С ними Брюсов воевал решительно и беспощадно, не жалея при этом даже тех, кто считался — и справедливо — его ближайшим соратником.

В книге «Далекие и близкие» он выстроил линию своего отношения к творчеству Бальмонта, начиная от восторженной статьи 1903 года о «Будем как солнце» до разочарованных отзывов о книгах рубежа девятисотых и десятых годов. Может быть, еще более показательна эволюция отношений Брюсова к поэзии С. Городецкого.

Если первая книга стихов Городецкого «Ярь» воспринята Брюсовым в ряду творений лучших русских поэтов (он разбирает ее вместе с «Нечаянной радостью» Блока и «Эросом» Вяч. Иванова) и получила оценку столь же высокую, как и

они («Все три сборника — прекрасны, но разной, несходной красотой»), то чем далее, тем более строгим становится Брюсов по отношению к младшему поэту. Уже вторая книга, «Перун», заставила его произнести жесткие слова: «Серьезный труд, серьезное отношение к великому делу искусства он, кажется, заменил лихим наездничеством в области стихотворчества. Путь, которым он идет,— путь худшей гибели». И третья книга как бы подвела черту: «О «Дикой воле» говорить не хочется...»

Показательно, что последний отзыв не был напечатан в журнале. Очевидно, Брюсову действительно не хотелось говорить о книге поэта, на которого он возлагал особые надежды, в таком уничижительном тоне, но последующее развитие поэзии Городецкого заставило обнародовать именно этот отзыв и на этом завершить разговор о его творчестве вообще, не касаясь последующих сборников[1].

Именно в «Весах» вырабатывается Брюсовым и его соратниками по авангардным битвам символизма та принципиальная линия, которая, при всех разногласиях между отдельными авторами, делала «Весы» тем оплотом символизма, каким не могли стать ни «Золотое руно», ни «Перевал», ни какой-либо другой символистский журнал. И при этом главная роль здесь принадлежала критическим статьям. Именно здесь критическая деятельность Брюсова приобретает особый блеск, оттачивается умение несколькими строками, а то и словами определить творческую индивидуальность того автора, о котором идет речь. Даже в кратких информационных жанрах, типа хроники газетных публикаций, чувствуется индивидуальность Брюсова, его острый и нередко язвительный ум, обширнейшая эрудиция, мастерство полемиста, не боящегося вступить в спор с самыми авторитетными высказываниями. При этом следует отметить и широту захвата подлежащего изучению материала: Брюсов не только рецензирует книги крупных поэтов, так или иначе соприкасающихся с символизмом, но успевает замечать и литературных пигмеев, давая им краткие и точные характеристики.

Именно «Весы» сделали Брюсова тем, кем мы его знаем: литератором в самом широком смысле этого слова, одинаково уверенно чувствующим себя во всех отраслях литературы — от сочинения стихов и прозы самого высокого ранга до поденной журналистской работы и типографских проблем. И осознание своей новой роли в литературе определило постепенно нарастающее недовольство Брюсова замкнутостью в пределах одного журнала: ему стало тесно в «Весах».

---

[1] См. также: Айвазян М. К. Быть судимым... по законам для немногих (В. Брюсов и С. Городецкий).— Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 255—277.

3

Уже в последние годы существования «Весов» Брюсов начинает искать новый печатный орган, который мог бы его приютить и дать возможность столь же самовластно, как и в «Весах», заниматься критической деятельностью. Кризис журнала, явственно обозначившийся уже во второй половине 1908 г., активизировал эти поиски, и Брюсов постепенно, но все более решительно перемещается из «Весов» в новый для себя журнал совершенно иного типа, чем «Весы», и в гораздо большей степени удовлетворявший новым амбициям поэта и критика.

В 1907 году старый, почтенный журнал «Русская мысль» возглавили два известных ученых и публициста, члены партии кадетов П. Б. Струве и А. А. Кизеветтер. В начале 1909 года Брюсов ведет с одним из ведущих сотрудников этого журнала В. С. Лурье переговоры, целью которых было создание нового органа, в котором политической частью ведали бы кадеты, а частью литературной — символисты. Однако переговоры эти на первых порах зашли в тупик. И все же Брюсов активнее и активнее сотрудничал с «Русской мыслью» и все реже печатался в «Весах», особенно в критическом отделе. Если в 1908 году лишь два номера «Весов» вышли без статей Брюсова, то в 1909-м он, напротив, выступил лишь в двух книгах, оставив остальные без своего участия. В то же время «Русская мысль», литературным отделом которой в то время заведовал Д. С. Мережковский, начинает регулярно публиковать его статьи и рецензии. В 1910 году уже ни один номер «Русской мысли» не обходится без статей Брюсова, чему способствовало, конечно, и то, что с сентября он стал редактировать литературный отдел журнала. Конечно, он не был столь же неограничен, как в «Весах», ему приходилось весьма часто слушать Струве, желавшего держать руку на пульсе всего, что делалось в журнале, но все же именно в «Русской мысли» сотрудничество Брюсова продолжалось до 1914 года, когда военные события заставили его вообще заметно сократить объем литературно-критической деятельности. С осени 1914 года Брюсов почти замолкает как критик, все более отдаваясь деятельности военного корреспондента. Именно она, видимо, и оттеснила критику на задний план брюсовских интересов.

Чем отличалось сотрудничество Брюсова в «Русской мысли» от работы в «Весах»? Прежде всего тем, что ему приходилось рассчитывать на совершенно другую аудиторию: если «Весы», при всем высочайшем общем уровне журнала, были все же предназначены для сравнительно узкого круга читателей, в идеале отмеченных особой символистской метой, которых следовало не просвещать, а погружать в тот мир символистского жизнестроительства, который создавал идеальный воздух «горных вершин» особого, символического искус-

ства-жизни, то «Русская мысль» была предназначена для достаточно широкого читателя, приученного к традиционной реалистической прозе, еще зачастую воспринимающего новое искусство как явление, граничащее с безумием. Потому-то и выбирал Брюсов для журнала произведения далеко не самые раздражающие читательский и редакторский вкус П. Б. Струве, потому-то и в своей собственной литературно-критической деятельности он ориентировался более не на парадоксальность, пусть и самую блестящую, а на спокойную и убедительную оценку выходящих книг с общекультурной точки зрения. Он как бы заранее отказывался от точки зрения групповой, чисто символистской (тем более что и сам-то он уже достаточно далеко отошел от прежних крайних взглядов), но, однако, не упускал случая привить читателям журнала те понятия о литературных ценностях, которые ему представлялись наиболее убедительными.

В наиболее откровенной форме Брюсов сформулировал свои представления о роли литературной критики в журнале (и, в частности, о задачах своих собственных статей и рецензий) в письме к П. Б. Струве 10 сентября 1910 года: «Критике (и неразрывно связанной с ней библиографии) я придаю в журнале очень большое значение. В отделе т⟨ак⟩ наз⟨ываемой⟩ беллетристики порой приходится, как мы с Вами говорили, уступать желаниям читателей, ищущих прежде всего «чтения». В критике журнал может быть гораздо более самостоятельным, не идти за читателями, а вести их. Но для того, чтобы критика выполняла свое дело, необходимо, чтобы журнал оценивал все выдающиеся книги, по мере того, как они появляются»[1].

Понятно, что для достижения этой цели необходимо было переменить саму ориентацию литературно-критической деятельности. Место групповой оценки заняла оценка объективная, как можно более широкая и «беспристрастная». Естественно, что беспристрастность эта была в определенной степени мнимой, однако ориентация именно на нее сохранялась неукоснительно.

Это вело в первую очередь к полному отказу в литературно-критической практике от того эпатажа, который нередко существовал в практике «Весов». В 1910 году З. Гиппиус, которую Брюсов призвал к участию в «Русской мысли», попрекнула его: «Несмотря на «неизменно благожелательный» тон ваших русско-мысленных рецензий — я не очень-то верю, что вы заразитесь кизеветтерским «приличием» до такой степени, что перемена портфеля пройдет незамеченно и милыми Весами ниоткуда и никогда с благонамеренных страниц не дохнет»[2].

---

[1] Литературный архив. 5. М.—Л., 1960, с. 285.
[2] ГБЛ, ф. 386, карт. 82, ед. хр. 41, л. 3 об.—4.

Получив ответ, нам неизвестный, Гиппиус писала: «Понимаю, что Р⟨усская⟩ М⟨ысль⟩ не Весы, но в какой мере она *не* Весы — еще твердо не уяснила. Потому что ведь не может же там остаться так же кизеветтерно, как было. Верю, что не может!»[1] Из контекста писем видно, что Брюсов решительно противопоставил свою позицию некоторой «провокационности», заложенной в намерениях Гиппиус. Критика самого Брюсова периода «Русской мысли» предельно строга и методична.

Еще одна особенность критики Брюсова этого времени — резкое изменение ее жанровой структуры. Если в «Весах» господствовали рецензии, время от времени подкреплявшиеся теоретическими статьями, то в «Русской мысли» Брюсов (очевидно, по инициативе Струве) постепенно переходит к новой для него форме — обзора целого ряда поэтических книг в рамках одной статьи. Еще в самом начале редактирования литературного отдела он писал Струве: «Предлагаемые Вами «обзоры»— прекрасная вещь. И, конечно, надо начать с этого года. Но я лично совершенно не могу написать обзора для ноября, да и вообще вряд ли буду иметь возможность их писать. ⟨...⟩ Мне кажется, что эти обзоры лучше всего поручить З. Н. Гиппиус: уверен, что она их сделает хорошо»[2].

Вскоре подобного рода обзоры стали привычными и для него самого, и можно без преувеличения сказать, что именно в них сосредоточился главный нерв критики Брюсова времен «Русской мысли». Отсутствие теоретических статей вполне понятно — читателям журнала споры внутри символистского лагеря были не слишком интересны, да и в сугубо литературные проблемы, отрешенные от действительности нынешнего дня, они вникать вряд ли хотели. Видимо, утратил к таким статьям интерес и сам Брюсов. Если Андрей Белый, Вяч. Иванов, Эллис и многие другие продолжали разработку теории символизма, то для Брюсова она как бы уже более не существовала. Едва ли не в последний раз он обращается к общим проблемам развития символизма в статье, ставшей знаком разделения между устремлениями уже достигшего зрелости и начинающего клониться к закату символизма и подступающими «новыми течениями в русской поэзии». Эти течения — акмеизм и футуризм — к тому времени еще не сформировались, но брюсовская статья имела принципиальное значение хотя бы уже тем, что зафиксировала распад прежде единого, концентрированного направления на две уже непримиримые фракции. Если опубликованная в «Весах» статья «В защиту от одной похвалы», отвергая принесение искусства в жертву религии, мистике, «апокалипсису», все же стремилась к сохранению мирных отношений между спорящими сторонами, то

---

[1] ГБЛ, ф. 386, карт. 82, ед. хр. 41, л. 5 об.
[2] Литературный архив, с. 274.

статья 1910 года «О «речи рабской», в защиту поэзии» определенно отделила Брюсова от младших символистов и вызвала бурное одобрение тех, кто следовал по возрасту за этими «младшими». Недаром Гумилев писал Брюсову (спутав название журнала, где печаталась статья): «Ваша последняя статья в Весах очень покорила меня, как впрочем и всю редакцию. С теоретической частью ее я согласен вполне, также и полемической, когда дело идет о Вячеславе Ивановиче, но я несколько иначе понимаю статью Блока»[1]. Но показательно, что эта статья, открывшая полемику с наиболее острыми выступлениями главных теоретиков символизма (ибо на их сторону встал и Андрей Белый) и тем самым оказавшаяся одним из самых явственных симптомов кризиса символизма, появилась не в «Русской мысли», а в «Аполлоне». Этот журнал ждал от Брюсова и новых статей, но тот их так и не написал: полемика по теоретическим вопросам для него самого как будто бы утратила всякий смысл.

Зато в обзорах «Русской мысли» решительно выявилась та сторона Брюсова-критика, которая в «Весах» оставалась если не вообще невыявленной, то во всяком случае на передний план никогда не выдвигалась: стремление стать аналитиком литературного процесса, взятого как можно более широко. В «Весах», особенно в последние годы их существования, Брюсов опубликовал несколько статей под заголовком «Новые сборники стихов». Но всегда это были работы небольшого объема и охвата, рецензировалось 3 — 5 книг, и, что еще более важно отметить, книг символистов или же поэтов, объединенных какими-то общими чертами (как в первой рецензии, где объединение книг Бальмонта, Бунина, И. Рукавишникова, Л. Вилькиной и А. Федорова было явно вызвано их вторичностью — по отношению к другим поэтам или же к самим себе). Обзоры же «Русской мысли», носившие нередко то же самое название, охватывали материал значительно более широкий (до пятидесяти книг в статье «Сегодняшний день русской поэзии») и гораздо более разнородный. Брюсов как бы стремился вывести равнодействующую из самых разнонаправленных тенденций. Даже там, где, кажется, вывести какую-то общую линию невозможно, он проводит внутреннее градуирование обозреваемой литературы, выстраивает ее по ранжиру и в рамках своих представлений о литературе (достаточно широких) дает максимально объективную оценку.

Эта оценка становится тем более объективной, что к началу десятых годов, когда Брюсов приступил к систематическим обозрениям, модернизм в широком смысле этого слова занял

---

[1] Литературное наследство, т. 92, кн. 3. М., 1982, с. 372; имеются в виду статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма» и Блока «О современном состоянии русского символизма».

первенствующее место в русской поэзии. Если еще в девятисотые годы ему могла быть выдвинута достаточно жизнеспособная альтернатива, то постепенно поэты «старой школы» или вообще покидали литературу, или отодвигались на задний план, все более оказываясь в глубоком забвении. Эволюция же поэтов, примыкавших к различным модернистским течениям и в результате собственного развития выходивших за пределы, очерченные теоретическими положениями того или иного направления (традиционно такими поэтами считаются Брюсов, Блок и Маяковский; сюда же, видимо, следует отнести и творчество Ахматовой, Мандельштама, Хлебникова, Кузмина, Ходасевича и некоторых других авторов), вряд ли может быть описана как возвращение к традиционному реализму или даже реализму нового типа, условно могущего быть названным социалистическим. Скорее (в данном случае мы имеем в виду прежде всего предреволюционные годы) можно говорить о постмодернизме в том широком значении этого термина, которое ему оказалось приданным в шестидесятые годы нашего века на Западе. Потому и оценка творчества самых различных поэтов с позиций Брюсова, прошедшего горнило раннего декадентства, испытавшего все мистические соблазны символизма и постепенно от них отказавшегося, преодолевая символизм уже на совершенно новом витке спирали своей эволюции (правда, не без потерь), могла приобрести характер не острой субъективности, как это нередко бывало в критической деятельности, скажем, З. Гиппиус или Андрея Белого, но характер вполне справедливый, лишенный пристрастности или односторонности.

Разумеется, как и в деятельности любого критика, даже самого совершенного, в оценках Брюсова есть значительная доля личностного начала, но это начало оказывается чаще всего объективированным за счет глубокого знания русской и западноевропейской культуры, широкой начитанности не только в современной поэзии, но и в беллетристике, и в области научных исканий, и в философии, и в истории, и в различного рода религиозной литературе. Бесспорно, играло свою роль и то представление о множестве истин, о котором мы говорили выше. Но если в годы «Весов» Брюсов распространял это представление прежде всего на своих единомышленников и полуединомышленников, то в годы сотрудничества в «Русской мысли» он вообще стремился постичь *любую* поэтическую индивидуальность именно в ее своеобразии, а не в неких строгих рамках, накладываемых социальными, политическими, эстетическими принципами критика.

Но стремление уловить авторскую индивидуальность в ее своеобразии, в общем-то, уже было доступно Брюсову и в эпоху «Весов». Новые задачи раздвинули рамки критического метода, сделали его более объективным, но в само представле-

ние о методе кардинальных изменений не внесли. Метод менялся в связи с постоянным анализом процесса, а не просто группы отдельных стихотворных сборников, связанных между собой лишь опосредованно. В своих обозрениях Брюсов — и чем далее, тем чаще — стремился найти некий общий принцип, который позволил бы это множество расчленить и представить не в виде аморфной массы, а в виде структуры.

И здесь на помощь Брюсову пришла сама история литературы. Ведь именно с начала десятых годов в литературе, а особенно в ее поэтической части, чрезвычайно активно начинают формироваться самые различные течения. Началось это с возникновения футуризма, первые альманахи которого вышли в 1910 году, а осознанное наступление началось в конце 1912-го, затем на арену вышел эго-футуризм (первые декларации — 1911), затем — акмеизм (о его существовании было заявлено весной 1912 года, а манифесты и первые программные стихи появились в начале 1913-го), а вокруг них существовало множество различных, менее значительных группировок такого же рода, причем едва ли не каждый новый год приносил с собой новое течение, поэтическую группировку.

Поэтому из трех наиболее значительных обозрений Брюсова в «Русской мысли» 1912 — 1914 годов лишь первое («Сегодняшний день русской поэзии») представляет собой статью, организованную, так сказать, по иерархическому принципу,— от наиболее ценных в художественном отношении книг ко все более слабым. Два же остальных громадных обзора — каждый разместился в трех номерах журнала — выстроены по принципу анализа теоретических и практических достижений различных поэтических групп, попадающих в поле зрения Брюсова. Наиболее последователен в этом отношении обзор «Новые течения в русской поэзии», разбитый на три части: «Футуристы», «Акмеисты» и «Эклектики», то есть даже поэты, не скрепленные групповыми узами, все равно получали какое-то (пусть и призрачное) обозначение.

Классификаторская страсть Брюсова, о которой пишут многие мемуаристы, пожалуй, именно в эти годы начала с наибольшей полнотой выявлять себя.

Но разделение поэзии на направления, течения, группы, школы и пр. имело для самого Брюсова (и уже не только как для критика, но и как для поэта) особый, сокровенный смысл. Обратим внимание, что нигде, кажется, он уже не пишет о символизме как об определенной группе. Конечно, достижения крупнейших поэтов, с символизмом связанных, остаются для него мерилом ценности любого поэтического сборника, но с символизмом как с литературным направлением Брюсов уже не считается. Для него стало ясным, что время символизма проходит, и потому то место лидера, которое было завоевано его долгими трудами, утрачивает непререкаемую исключитель-

ность. Он еще пытается утешать себя, что и в кругах молодых поэтов место мэтра остается за ним. Так, полувшутку, но в то же время и полувсерьез он пишет в начале 1914 года Вяч. Иванову из Майоренгофа: «О Москве не то что стараюсь, а решаюсь не думать. Что до Москвы поэтов,— и футуристов,— то надеюсь на тебя очень. За моим отсутствием ты, вероятно, принял по праву принадлежащую тебе державу в этом царстве, как то было в Петербурге. Вернувшись (если вернусь), я первым покорно признаю твою волю, ибо надо, чтобы и москвичи испытали ее благостное ярмо. Кое-кто все же остался, кому не жалко и должно расточить от богатства твоего, все равно не оскудевающего и не могущего оскудеть»[1]. Но за всем этим, исходя из представления о необходимости в поэзии сильной автократической власти, Брюсов начинает все пристальнее и пристальнее вглядываться в тех поэтов, которые приходят на смену символизму, стараясь увидеть именно в них то, что делает их по-настоящему популярными в среде любителей и ценителей поэзии. Естественно, что речь идет не о тех поэтах, что держатся давно завоеванной репутацией (как Бальмонт, например). Брюсова все больше и больше привлекает феномен, скажем, Игоря Северянина, которому в считанные месяцы удалось привлечь к себе внимание самой широкой публики, от изысканных критиков до рядовых читателей.

Брюсов следил за его творчеством с давнего времени, когда он был еще никому не известным автором многочисленных тощих брошюрок, выходивших мизерными тиражами и остававшихся абсолютно неизвестными. И уже в то время поэтика Северянина привлекала брюсовское внимание, и он стремился к ее освоению[2]. Но, стилизуя, Брюсов не мог все же воспроизвести тот нерв поэзии Северянина, который, собственно говоря, и делал его настоящим поэтом.' Брюсову не было дано вложить в свой стих той «сильной мускулатуры кузнечика», которая, по слову О. Мандельштама[3], отличала Северянина. Но можно полагать, что еще более, чем поэтика, Брюсова интересовал механизм северянинского успеха, и именно его исследование, без сомнения, находится в подтексте большой статьи 1915 года «Игорь Северянин».

Вообще интерес Брюсова в эти годы обращается прежде всего к поэтам умеренно футуристической ориентации — Северянину, Шершеневичу, Эренбургу, поэтам «Центрифуги». Очевидно, акмеисты представлялись ему слишком традицион-

---

[1] Литературное наследство, т. 85, с. 538; в Ригу Брюсов уехал после сильного нервного потрясения от смерти Н. Г. Львовой.

[2] См.: Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова.— Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М., 1987, с. 76—79.

[3] Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987, с. 248.

ными, слишком связанными с символизмом как генезисом, так и всеми своими устремлениями. В футуризме же (но пока что не в его крайних изводах) Брюсов находил и явно выраженное новаторство, и, в то же время, определенно воспроизводимые традиционные формы стиха. И потому период, обозначенный датами «1909—1917», завершается важными для Брюсова не только как для критика, но и как для поэта итоговыми статьями о творчестве тех, кого он особенно высоко ценил среди своих соратников по символизму,— З. Гиппиус, А. Блока, Вяч. Иванова, И. Коневского. Сюда же примыкают и воспоминания о Викторе Гофмане, типичном поэте из околосимволистской молодежи. Итоги подведены, и к старому возврата быть уже не может.

Да и в поэзии Брюсов также подводит в эти годы итоги своего предшествующего периода, явно сбавляя творческую активность и начиная перебирать в незавершенных «Снах человечества» все культуры, прошедшие в мировой цивилизации. Во многом случайная, его отстраненность от литературно-критической борьбы приобретает характер симптоматичный,— прежние принципы исчерпаны, а новых пока что нет, их нужно искать «неволей, если не охотой».

4

Новый и последний этап брюсовского творчества (на этот раз можно сказать именно так: не просто развития Брюсова-критика, но и эволюции всего творчества), конечно, датируется 1918 годом с достаточной степенью условности. Уже довольно хорошо известно, что не с первых дней революции Брюсов примкнул к стану победителей. Довольно долгое время он присматривался к переменам, происходящим в России, присматривался к тем людям, которые столь решительно повернули страну на новый путь. Видимо, некоторое время он просто делал вид, что свершившееся его не коснулось или коснулось только внешне, заставив изменить некоторые уже давно сложившиеся привычки: Брюсов в 1918 году резко уменьшает количество публикаций в газетах и журналах, не ощущает себя связанным ни с одним изданием, все более активно участвует в деятельности литературных кафе (не случайно потом нередко писали о «кафейном периоде» русской литературы), организуя и собственные выступления, и различные вечера. Но за всем этим с нарастающей силой чувствовалось отсутствие единой идеи, пронизывающей творчество во всех его разновидностях, заставляющей видеть за внешне разнородными выступлениями единую творческую волю поэта, организующего свою художественную деятельность вокруг одного внутреннего центра.

Вряд ли можно считать случайным, что для Брюсова наиболее разработанными жанрами непоэтических выступлений в том

же 1918 году являются или разрозненные заметки, печатавшиеся под заглавием «Miscellanea», или столь же разрозненные и лишь внешне нанизанные на канву стиховедческих разысканий «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». Вместо стройной системы взглядов, которая всегда была присуща Брюсову, его читатель получал разнообразные афоризмы, подобранные по довольно случайным признакам, и поучающие опыты, также не слагающиеся в систематическое учение. Колоссальный культурный багаж, багаж знаний, накопленный за годы литературной работы, становится если не вполне бесполезным, то далеко не столь приспособленным к употреблению, каким был раньше. Роль поэтического мэтра, на которую Брюсов не только вполне мог претендовать в десятые годы, но и фактически ему принадлежавшая, теперь отдаляется. Для безвестных поэтов, жадно прислушивающихся к его словам в кафе и клубах, Брюсов, конечно, остается одним из главных авторитетов, но развитие культурной жизни в Советской России постепенно — но, видимо, вполне для Брюсова отчетливо — оттесняет его на задний план литературы, с чем смириться было невозможно.

Закрытие буржуазных газет летом 1918 года, резкое сокращение количества журналов и возможностей издавать собственные книги, превращение литературных кафе в кафе просто неминуемо должно было обострить для Брюсова вопрос о самом месте поэта в нынешней действительности. Хорошо известно, как он ответил своей собственной судьбой: вступление в 1920 году в РКП(б), работа в самых различных государственных организациях (Наркомпросе, Книжной палате, Моссовете и пр., вплоть до ГУКОНа — Главного управления коннозаводства), ректорство в им же организованном Высшем литературно-художественном институте и многое, многое другое, что частично описано в научной литературе, частично же лишь должно быть зафиксировано и осмыслено. Невозможно, однако, не сказать, что деятельность эта была во многом противоречива и несла в себе помимо большого положительного смысла и целый ряд моментов определенно отрицательных. Так, Брюсов имел прямое отношение к разрешению или запрещению книг и периодических изданий, гордился тем, что проведенная при его участии чистка профессоров и преподавателей факультета общественных наук МГУ «была проведена *очень твердо.* Ряд профессоров, пользующихся громким именем, был отстранен от преподавания в Университете ввиду их общественно-политических взглядов, их идеалистического мировоззрения и тому под. соображений — напр., проф. Челпанов»[1].

Изменение социального статуса поэта повлекло за собой такие возможности, о которых он и не подозревал в пред-

[1] Литературное наследство, т. 85, с. 253.

революционные годы. Если ранее критическое суждение было частным делом, то теперь становилось возможным дать оцениваемому поэту право на жизнь в прямом смысле этого слова или в смысле опосредованном — жизни как поэтической биографии. Первый вариант реализовывался в судьбах рукописей, рецензировавшихся Брюсовым для ЛИТО (Литературного отдела) Наркомпроса. Этот отдел имел право не только рекомендовать рукопись к печати, но и купить ее, заплатив автору деньги независимо от возможности напечатать, «в целях поощрения литературного творчества»[1]. Эти деньги могли спасти писателя от голодной смерти или, наоборот, поставить его перед самой отчаянной перспективой. Второй вариант предвещался одним из последних критических выступлений Брюсова — ответом на анкету «О нездоровых явлениях в литературе». Ответ этот весьма бегл и уклончив («Журналист», 1924, № 9, с. 24), но сама возможность принять участие в коллективном обсуждении вопросов, ранее считавшихся делом совести самого литератора, была для Брюсова показательна.

Но, конечно, далеко не только в этих прямых выходах в возможности распоряжаться поэтическими судьбами состояло значение послеоктябрьского творчества Брюсова-критика. Эти годы придали его деятельности особый размах и принципиально новое содержание, так как за страницами журналов, которые печатали брюсовские статьи, обзоры, рецензии, стояли проблемы абсолютно новые, с которыми ранее ему, да и никому из литераторов, сталкиваться не приходилось. И в такой ситуации мнение «самого культурного писателя на Руси» (определение Горького) весьма ценилось, так как позволяло не только волевым напором «неистовых ревнителей» выстраивать перспективы нового культурного развития, а вписывать эти перспективы в историю русской и мировой литературы и искусства, создавая если не вполне объективную картину, то, во всяком случае, иллюзию такой объективности.

Потому особое внимание следует обратить на то, что в критике Брюсова после 1917 года появляется постоянный мотив, ранее отсутствовавший или присутствовавший лишь беглыми упоминаниями,— мотив прогностический. Безусловно афористически сформулировано это в заглавии статьи 1922 года: «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии». Задача Брюсова-критика теперь видится им как триединая: подвести итоги бурного литературного развития предреволюционной эпохи, определить «смысл современной поэзии» и дать прогноз на будущее, по крайней мере на будущее ближайшее.

Какой же представлял себе Брюсов эту триаду? Что видел он в прошедшем, настоящем и будущем русской поэзии?

Безусловно ушедшим в прошлое виделось ему прежде всего

---

[1] Литературное наследство, т. 85, с. 241.

то поэтическое дело, которому он сам не столь давно, лет десять тому назад, отдавал талант и силы. Большинство поэтов, определившихся в девятисотые и девятьсот десятые годы нашего века, представляются ему теперь безвозвратно ушедшими в прошлое: Блок, Сологуб, Волошин, Гумилев, Мандельштам, Ахматова, Кузмин, Ходасевич, Цветаева... Всем им Брюсов решительно отказал не только в каких бы то ни было перспективах, но и вообще в возможности развития. «Версты» Цветаевой и «Тяжелая лира» Ходасевича, «Вторая книга» Мандельштама и «Anno Domini» Ахматовой, «Первое свидание» Белого и даже «Двенадцать» Блока (поэма эта определена словами: «Конечно, антиреволюционная по духу»!) заслуживают, по его мнению, или решительного осуждения или, в крайнем случае, холодной похвалы, как поразительные стихи Волошина о России и революции.

Сегодняшний день — это поэтическая деятельность футуристов (решительное предпочтение среди которых отдается творчеству Маяковского и Пастернака, становящегося наиболее ценимым Брюсовым поэтом современности) и — в меньшей степени — имажинистов (среди них выделен Сергей Есенин, его «певучий стих»). Именно они в революционное пятилетие 1917—1922 годов несли основную тяжесть и теоретической, и собственно поэтической разработки новых принципов, по которым могло бы пойти в дальнейшем развитие новой литературы. Однако к исходу этого пятилетия все теоретически разработанные возможности оказались ими исчерпаны и оставалась лишь широкая практическая разработка этих возможностей, которая могла становиться уже уделом талантливых последователей (и даже сторонних наблюдателей: так, Брюсов сам пишет стихи в духе Пастернака и Хлебникова, доказывая тем самым — или, по крайней мере, стараясь доказать,— что, подобно научной разработке, испытанный футуристами склад стиха может быть теперь использован практически любым поэтом), а далее — безразличных для истории литературы эпигонов.

И, наконец, «завтра» — это пролетарская поэзия. Еще в 1918 году Брюсов сопроводил своим предисловием книгу стихов пролетарского поэта Ивана Филипченко (автором второго предисловия был Юргис Балтрушайтис). В те годы, когда Андрей Белый и Ходасевич руководили студиями московского Пролеткульта, Брюсов старался перейти от непосредственных уроков поэтической техники к осмыслению принципов пролетарской поэзии и пролетарской культуры вообще, стараясь увидеть в ней не только новый способ видения мира (это делал, к примеру, и Андрей Белый), но и черты той новой культуры, которая грядет и станет на долгие годы определяющей.

С сегодняшней точки зрения такая позиция Брюсова не может не выглядеть странной: неужели на самом деле он, испытанный мастер стиха, умевший ценить в литературе и то, что ему было абсолютно чуждо, не видел поэтических дос-

тоинств сборников Блока или Мандельштама, предпочитая им произведения В. Александровского или Я. Бердникова? Это можно было бы понять у С. Родова или Л. Авербаха, Б. Волина или Ил. Вардина, предпочитавших «сопливеньких, но своих» поэтов блестящим, но чуждым по социальному происхождению и — что было несравненно важнее — по духу. Но как объяснить столь же, на первый взгляд, загадочную позицию не беспардонных литературных функционеров, а такого крупного и чаще всего объективного критика, как Брюсов?

Нам представляется, что причины подобных ответов, уже очень скоро выявивших полную свою несостоятельность (через десять лет после смерти Брюсова, в докладе на Первом съезде писателей, Н. И. Бухарин снова назовет «сегодняшним днем» советской поэзии творчество Пастернака, тогда как ни об одном представителе «пролетарской поэзии» всерьез речи вестись не будет), состоят в отчетливо публицистической природе критики Брюсова в эти годы.

Как известно, в природе всякого критического творчества лежат три краеугольных камня: научность, художественность и публицистичность. В зависимости от эпохи, от индивидуальности критика, от предмета исследования на первый план выходят то одна, то другая, то третья сторона. В своем историческом развитии критика Брюсова все три типа использовала. В послереволюционные годы на передний план выдвинулось публицистическое начало критической деятельности. Автор уже не столько исследовал литературный процесс (хотя его статьи по-прежнему оставались насыщены многочисленными анализами и разборами), сколько старался угадать то направление его развития, которое соответствовало бы представлениям широких социальных масс (выразителями позиции которых он не мог не считать пролетарских поэтов). Соответственно и в картины предшествующего, и в изображение сегодняшнего дня русской поэзии Брюсов вносил его оценку с точки зрения того идеала грядущей поэзии, который представлялся ему наиболее соответствующим идеалам той партии, членом которой он стал. И потому отнюдь не случайно, что его послеоктябрьская критическая деятельность могла без особого насилия рассматриваться в ряду предшественников социалистического реализма[1]. Однако отступая от наиболее значительных принципов своего же собственного отношения к творчеству русских поэтов — от историзма и научности, Брюсов тем самым оказывался в позиции весьма уязвимой, в чем его и не преминули упрекнуть как «справа», так и «слева». Со стороны пролеткультовцев и напостовцев он не мог стяжать популярности, так как даже

---

[1] См., напр., показательную статью Б. М. Сивоволова «Валерий Брюсов в борьбе за идейность и мастерство послеоктябрьской поэзии» (Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 295—311).

в публицистическом облачении его критический метод делал очевидными беспомощность и голословность их разборов; для тех же, кто оказывался на правом фланге литературы, позиция Брюсова представлялась прямым сервилизмом.

Можно предположить, что, именно ощутив свою одинокость в литературе, Брюсов в последний год жизни практически уходит от критики, погружаясь в историко-литературные и теоретические проблемы. Попытка стать таким же мэтром, законодателем русской поэзии, каким он был в годы сотрудничества с «Русской мыслью», не удалась.

И все же, если окинуть общим взглядом литературно-критическую деятельность Брюсова, то невозможно не сказать, что в ней с необычайной отчетливостью выявились и собственные эстетические взгляды одного из очень значительных русских поэтов начала века, и эволюция всей русской поэзии в чрезвычайно напряженные годы ее существования. Одновременно в систематически подобранных его статьях предстает живая картина существования русской поэзии, создать которую был способен только он один. Тем и ценно для нас критическое творчество Брюсова, потому оно и заслуживает не только отстраненного изучения, но переиздания и заинтересованного чтения.

Н. А. Богомолов

1894

1903



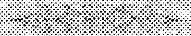
РУССКІЕ

СИМВОЛИСТЫ.

ВЫПУСКЪ 2-й.

[illegible]

Изданіе В. А. Маслова.



МОСКВА.
[illegible]

ОТ ИЗДАТЕЛЯ

⟨Предисловие к сборнику «Русские символисты»⟩

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой raison d'être. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.

Следующие выпуски этого издания будут выходить по мере накопления материала. Гг. авторов, желающих поместить свои произведения, просят обращаться с обозначением условий на имя Владимира Александровича Маслова. Москва, Почтамт, poste restante.

Издатель

МОСКОВСКИЕ ДЕКАДЕНТЫ

⟨1⟩

— Ну уж ваша Москва! Непременно какую-нибудь штуку выкинет! — так говаривал один мой большой приятель, наездами бывавший в Москве и очень любивший раскритиковывать Москву в пух и прах, хотя бы и без всякого серьезного повода.

Невольно вспоминаю я эти слова приятеля, передавая вам беседу с московскими декадентами. С форменными декадентами, не в каком-нибудь аллегорическом смысле, а с теми самыми, которые недавно выпустили первый сборник стихотворений «русских символистов» и которые угрожают на днях выпустить второй сборник. Действительно, только в Москве может зародиться нечто подобное.

Самого сборника вы, вероятно, не видали, но или слышали о нем или, может быть, читали в последней книжке «Вестника Европы» весьма интересный отзыв Владимира Соловьева. Не читали там — читали, вероятно, в газетах: почти везде были приведены выдержки из этого отзыва, как и выдержки из самых стихотворений. Курьезные стихотворения! Лилеи в атласном саду и леденистые аллеи (заимствовано из «конфетки леденистой»), цветистые феи на бархатных облаках и угрюмый лед осенних томлений ума,— чего хочешь, того и просишь.

По поводу этих стихов и отзыва я и постарался повидаться с самими декадентами. Признаюсь, ожидал встретить сборище людей, которые видят свое призвание в праве носить какой-нибудь необычный костюм, которые и видом и речами не похожи на простых смертных. Но то, что я увидел в действительности, даже разочаровало меня: совсем молодые и довольно милые мальчики, вот и все. В костюмах никаких странностей, есть некоторая странность в речах, но эта странность показалась мне, так сказать, официальной. Нельзя же, в самом деле, и московским декадентом быть, и вместе с тем говорить так, чтобы каждый тебя понял.

Главный декадент — г. Миропольский (он только недавно кончил реальное училище), другой, тоже не из последних,— г. Мартов. Последний дебютирует лишь во втором выпуске «Поэзии русских символистов», а пока готовится к окончательному экзамену в университете. Называю только этих двух, так как они благоразумно декадентствуют под псевдонимами. Тех же, которые подписываются собственными фамилиями, не упоминаю. Зачем? И им от папаш может достаться, да и папашам это будет не особенно приятно.

Молодые люди чувствуют полное неудовлетворение тем, что дает современная поэзия, и ищут новых путей. Это их «пунктик».

А почему они остановились на символах и что такое символы — о том следуют пункты.

— Во-первых,— сказал мне один из декадентов,— современному человеку не нужно видеть все, чтобы знать все; он может видеть нечто и знать все. Это нечто и есть символ.

Понятно, я ничего не понял.

— Нечто? А именно? Какая-нибудь этакая аллегория?

— Никогда! — молодой человек даже обиделся за мою «аллегорию».— Аллегория — забава грубого ума, а символ — потребность высокого духа.

Я понял еще меньше, но не в моих интересах было перебивать разговорившегося молодого человека. И он продолжал:

— Аллегория есть разгадывание, а символ — угадывание! Разница огромная. Если я создаю аллегорию, я всегда имею в виду центральную фигуру действительную, а аксессуары фантазирую. Если я создаю символ, я просто набрасываю штрихи. Например, портрет героя если я изображаю аллегорически, я прежде всего... Нет, лучше начну с другого конца: символизируя свое душевное настроение, я не даю самого настроения, а ряд мелочей, обрывков, штрихов, остальное предоставляя отгадать читателю. При аллегории же я даю только своего рода ребус, который зритель или читатель должны разгадать. Согласитесь, что разница огромна...

Я согласился. Тогда молодой декадент стал развивать мне свою теорию, так сказать, в ее полном объеме.

— Поэзия пережила уже три периода, символизм — четвертый период. Первый период был период классический, когда поэт имел в виду только центральный момент движения...

— То есть?

— Задача поэзии — изображать видимое и чувствуемое в движении...

— Почему?

— Как почему?

Мой собеседник даже удивился такому вопросу.

— Как почему? Это аксиома, это то, из чего мы исходим. И вот движение, которое изображается поэтом, может быть изображено в целом ряде отдельных моментов. Чтоб идти, я должен прежде всего уметь ходить, потому я подымаю одну ногу, затем становлю ее на землю, потом подымаю другую, и т. д. Значит, в каждом движении есть момент начальный, момент предельный и момент центральный. Момент центральный — это цель, сущность, объяснение всего акта данного движения. Им занималась классическая эпоха. Следующая эпоха изображала только конечный момент движения. Третья эпоха — реалистическая: она стремится изобразить движение в его целом, во всех трех моментах. Например, картина художника Верещагина «На Шипке», как известно, состоит из трех картин: часовой стоит, часовой заснул, часовой

под снегом. Тут все движение полностью. Наконец, наш период — период символизма: мы изображаем только начальный момент движения, предоставляя остальное угадывать.

Разговор постепенно перешел на те странности декадентского стиля, которые особенно резко бросаются в глаза у всех декадентов и которые, по-видимому, составляют истинную сущность этой «школы».

— Почему нашему стилю придают какое-то особое значение? Я положительно утверждаю,— заявил юный декадент,— что наши лучшие поэты уже предчувствовали тот стиль, который теперь принято называть декадентским. Например, «ночевала тучка золотая на груди утеса-великана»,— разве это просто описание природы? Как описание природы эта картина не имеет никакого значения. Это символ, и только. Это символическое изображение душевного настроения. А знаменитое «белеет парус одинокий»? Да и много можно привести аналогичных примеров.

Декадент, излагая свою теорию, очень нервничал и все время ходил вокруг стула. При этом он последнее слово каждой фразы повторял по несколько раз.

Когда наша беседа кончилась и я уже собрался уходить, я узнал еще, что почти все московские декаденты верят в материализацию духов и что все они большие спириты.

— Много вас? — спросил я, прощаясь.

— Пока немного, но наши ряды увеличиваются ежедневно. Мы теперь вырабатываем проект устава общества русских символистов и скоро думаем свое дело поставить на широкую ногу...

⟨2⟩

По поводу помещенной мною заметки о «декадентах», говоря проще — о нескольких московских милых молодых людях, которые печатают странные стихи, ко мне явился некто г. Валерий Брюсов, тоже декадент и тоже участник сборника «русских символистов», и попросил сделать несколько поправок к тому, что уже было напечатано.

Прежде всего, он заявил, что изложенная мною «теория» русского символизма разделяется не всем кружком, а только некоторыми его членами. Потом он выразил желание и вообще поговорить со мной о «русском символизме». Г. Валерий Брюсов, как и все московские декаденты, очень молод и, как и его товарищи, очень предан своему делу.

— О символизме,— сказал он,— нельзя говорить как о литературном течении с ясно обозначившимися стремлениями. Пока еще не только мы, русские символисты, идем ощупью, наугад, но и наши старшие братья — французы. Да иного и быть не может, потому что теория основывается на образ-

цах, и к поэтам применяется теория, а не поэты к теории. Как французский символизм делится на отдельные школы и группы, так и среди нас происходит — конечно, нежелательное — дробление. Уже выделился совершенно самостоятельный петербургский кружок символистов, а теперь и среди нас, участников издания «Поэзии русских символистов», приходится встречать самые противоположные взгляды. Стремление осмыслить свою деятельность есть у всех, но редко кто приходит к одинаковым выводам...

— Плохо же вы, господа, начинаете. Не успели двадцати стишков написать, и уже раскол...

— Так всегда бывает, при каждом новом течении. Но ведь мы расходимся в чем? Не в сущности направления, а в объяснении символизма, в том, под какую общую категорию подвести те мысли, которые в корне одинаковы у всех нас. Теория, изложенная в вашей недавней заметке, распространена главным образом в петербургском кружке, где права собственности на нее предъявляет некто г. Д., готовящий большое критическое исследование о символизме. У нас большинство придерживается другого совсем взгляда на символизм, менее своеобразного. По-нашему, символизм есть поэзия оттенков. Поэзия оттенков как противоположность прежней поэзии красок. «Nous voulons la nuance,— как говорит Верлен,— pas la couleur, rien que la nuance». Таким образом, особенности языка, по нашей теории, вызываются особенностью содержания. Согласитесь, что это проще?

— Но я не согласен, что это — понятнее...— подумал я. Но, конечно, промолчал.

— Среди нас есть и такие, которые все отличие школы символизма от других школ полагают только в стиле. Это же самое утверждают и наши противники. За странностью стиля — странностью, в сущности, только кажущейся — наши противники игнорируют самое ядро нашего направления.

— Как же это так: и защитники и противники на одно и то же смотрят одинаково? Что-то странно...

— Но противники только на странность и указывают, а защитники, т. е. та фракция символистов, которая придает особое значение стилю, рассуждает так: например, «прекрасна, как роза». Что это? Образное выражение? Да, когда-то это был образ, а теперь это понятие, символ. Поэт всегда прибегал к «сильным средствам» в погоне за изобразительностью, но теперь, когда натура современного человека сделалась менее чуткой и восприимчивой, приходится и средства употреблять более сильные. Таковыми и являются особенности декадентского стиля.

— Можно указать,— продолжал г. Брюсов,— и еще на одну теорию. Теория эта вполне своеобразна. Она принадлежит г. Дарову (псевдоним), произведения которого появятся во вто-

ром выпуске нашего сборника. Г. Даров — один из наиболее страстных последователей символизма. Только в символизме видит он истинную поэзию, а всю предыдущую литературу считает прелюдией к нему. До сих пор, говорит г. Даров, поэзия шла по совершенно ложному пути, стараясь давать как можно более определенные образы и думая, что этим она усиливает впечатление, тогда как в действительности она достигала как раз противоположных результатов. Когда это стремление в реализме дошло до крайностей,— наступила реакция. И символизм, следовательно, есть только протест против реализма.

Насколько эта теория неоригинальна, представляю судить читателям. Как раз подобный же взгляд на символизм был высказан еще, кажется, три года назад в русской печати. Но странно вот что: такая «теория» ведь, по существу, есть не что иное, как полное отрицание символизма. Как же это она может рекомендоваться самими же символистами? Впрочем, у символистов так много странностей, что одной больше, одной меньше — не важно...

— Итак, сколько голов, столько и умов. Не находите ли вы, что у вас слишком много теорий?

— Для других подобное разнообразие взглядов и теорий могло бы послужить доводом против символизма, но я именно в этом и вижу залог его жизненности,— ответил г. Брюсов.— Дело в том, что во всех символических произведениях, каких бы взглядов ни придерживались их авторы, замечается нечто общее — нечто, что позволяет назвать все их произведения произведениями одной школы. Мы все — символисты, но мы еще не знаем, в чем то «нечто», что нас объединяет. Одни думают, что это «нечто» в стиле, другие — что оно в настроении, третьи — в выборе «момента движения». Но, как бы ни был решен вопрос, самая постановка такого вопроса говорит мне, что символизм — явление не случайное, что в наше время необходимо должна была появиться именно такая форма поэзии.

— Во всяком случае,— сказал он в заключение,— объединение деятелей символизма представляется нашей ближайшей задачей. С этой-то целью и предполагается организовать общество русских символистов. Кроме того, чтобы сделать более доступным знакомство с образцами истинного, еще не искаженного символизма, нами предпринято издание корифеев символизма в русских переводах. Так, г. М. (его стихи войдут во второй выпуск) взял на себя перевод «Листков» (Pages) Малларме, а мною уже окончен полный перевод «Романсов без слов» Верлена.

— А как расходится ваш первый сборник?

— Он уже разошелся, хотя, правда, мы печатали немного.

— Именно?

— Всего 400 экземпляров.

— А второй сколько будете печатать?

— Напечатаем больше. Он разойдется. Многие курьеза ради покупают.

— И вас это не смущает?

— Нисколько. Все новое вначале кажется курьезным...

ОТВЕТ

Очаровательная незнакомка!

Прежде всего прошу не сердиться на это обращение. Что Вы очаровательны,— я позволяю себе догадываться по почерку и конверту, что Вы для меня незнакомка,— отрицать невозможно, потому что в Вашем письме нет не только подписи, но даже малейших указаний, по которым я мог бы узнать Вас. Оно все состоит из упреков и осуждений, за исключением немногих строк похвалы вначале, число которых — при моем самомнении — показалось мне очень незначительным.

Впрочем — надо Вам отдать справедливость — Вы снисходительнее, чем наши критики. Те просто предлагали отправить меня в сумасшедший дом, Вы же допускаете, что я сделался символистом по ошибке, «из подражания, может быть, невольного». При этом Вы разъясняете, что символисты бывают трех родов: мистификаторы, которые, не надеясь на талант, хотят взять оригинальностью, люди душевно ненормальные и несчастные заблудшие, к которым Вы великодушно причисляете меня и которые еще могут возвратиться на истинный путь. «Произведения таких лиц,— восклицаете Вы дальше,— не могли образовать новой школы! И в самом деле! Что общего между теми разнородными творениями, которые называют символическими? Не сходятся ли отдельные поэты только в одном, в желании написать что-нибудь постраннее и понепонятнее! Пусть кто-нибудь попробует просто ответить на вопрос, «в чем сущность символизма»,— и я уверена, это ему не удастся».

Между тем именно на этот вопрос я и «попробую» ответить в своем письме, хотя бы для того, чтоб Вы не считали меня в числе несчастных заблудших, так как, право, мне менее обидно оказаться даже в числе обманщиков. Только я должен предупредить Вас, что те взгляды, которые я буду высказывать, вовсе не составляют обычного credo символистов. Очень возможно, что многие прямо не согласятся со мной, так как в *теории* символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впрочем, что в своих произведениях они приходят к одинаковым результатам.

Первая особенность моего взгляда на символизм состоит в том, что я решительно не обращаю внимания на его крайности. Начинающая школа всегда бывает склонна к край-

ностям, которые, конечно, не составляют ее сущности. Кроме того — в том, пожалуй, со мной согласятся многие — от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединявшиеся к нему во Франции. Таков мистицизм, таково стремление реформировать стихосложение и связанное с ним введение старинных слов и размеров, таковы полуспиритические теории, проповедуемые Саром Пеладаном. Все это в символизме случайные примеси.

Выделив их, я разделяю все символические произведения на три следующих вида.

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, напр., сонеты Малларме.

2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя.

3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка «Теплицы среди леса», переведенному у нас несколько раз.

Вы, конечно, спешите возразить мне, что я далеко не охватил всего символизма, что в нем есть много иных форм.

На это прежде всего я скажу Вам, что мои три вида имеют множество разновидностей. Связь образов, напр., может быть то совершенно незаметною, то очень легко восстанавливаемой.

Во-вторых, ряду произведений, обыкновенно называемых символическими и декадентскими, я принужден отказать в этом названии. Так, я не считаю символическими те из них, которые отличаются одной странностью метафор, сравнений, вообще смелыми тропами и фигурами. Стремление обновить поэтический язык замечается, правда, почти у всех символистов, но принадлежит не исключительно им. Они разве только смелее в своих нововведениях. Впрочем, далеко не робким в этом отношении был, напр., Т. Готье, которого нет причин считать символистом.

Далее, не считаю я символическими произведения, блещущие одной новизной сюжета. Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека, но отсюда не следует, чтобы всякое подобное произведение было символическим. Я встречал не мало стихотворений, написанных странным языком с безумными метафорами, в которых изображалось какое-нибудь удивительное настроение «конца века» и о которых я не мог сказать — «вот символическое стихотворение».

Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которыми пользуется симво-

лизм, а не его сущностью. Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл,— и только. Таково, напр., стихотворение Метерлинка «Павлины», вероятно, известное Вам из разных журналов. Правда, некоторые символисты отдавались игре звуками, так что у них главное, а иногда единственное значение получали звуковые комплексы слов,— но это уже крайности, которых я, как известно, не касаюсь.

Таким образом, каждое символическое произведение мне удается подвести под один из моих трех видов. Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что я нахожу между ними общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно назвать, как непоследовательно делаете и Вы,— «поэзией намеков».

Итак, «в тех разнородных творениях, которые называют символическими», нашлось что-то общее, позволяющее считать их принадлежащими к одной школе. Теперь можно перейти к самому сильному Вашему обвинению, которое поможет нам окончательно выяснить сущность символизма: «Во всяком случае, зачем говорить намеками, если можно сказать прямо?» Только этот вопрос я поставлю так: «Нарушается ли сущность поэтического произведения, если вместо полного образа даются намеки?» Поэзия как искусство облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы.

Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора. Поэтому Ваше последнее обвинение, что «круг читателей символической поэзии должен быть очень узок», остается в своей силе, но я не думаю, чтобы это было сильным доводом

против символизма. Ведь и стихотворения Гейне доступны не всякому. Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит.

Вы видите, что я не из числа тех осуждаемых Вами «мечтателей», которые всю поэзию желают сделать символической. Впрочем, по некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам нисколько не желаю этого. На мой взгляд, все литературные школы имеют свое значение,— пусть же они не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры.

Вы, конечно, не верите в наступление такого золотого века, да и вообще, вероятно, во многом не согласны со мной. Если — как я позволяю себе надеяться — наша переписка не прекратится в самом начале, я постараюсь подтвердить свои выводы рядом примеров, всегда так хорошо разъясняющих дело, постараюсь, пожалуй, и доказать, что в наши дни должна была появиться именно такая форма поэзии, как символизм. Но это, говорю я, впоследствии. Пока я удовольствуюсь тем, что мое письмо так или иначе, но ответило на вопрос, «в чем сущность символизма», и тем хоть немного поколебало Ваш взгляд на хотя и не знающего Вас, но в конце письма, конечно, уважающего

Валерия Брюсова.

ЗОИЛАМ И АРИСТАРХАМ

Наши издания подвергались такой беспощадной критике со стороны и мелких и крупных журналов, что нам кажется необходимым выяснить свое отношение к ней.

Прежде всего мы считаем, что большинство наших критиков были совершенно не подготовлены к той задаче, за которую брались. Оценить *новое* было им совсем не под силу, и потому приходилось довольствоваться общими фразами и готовыми восклицаниями. Все негодующие статейки и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем. Да и негодование-то относилось больше к заглавию, и мы убеждены, что появись те же стихи без открытого названия школы, их встретили бы вовсе не с таким ужасом. Не обошлось дело и без курьезов. Так, одна рецензия утверждала, что у нас сносны только переводы[1], а другая, что переводы слабее всего[2]; кто-то

[1] «Новое время», № 6476.
[2] «Всемирная илл⟨юстрация⟩», № 1319.

серьезно предлагал считать символизмом все, перед чем можно воскликнуть «черт знает что такое»[1]; были такие, что сомневались в самом существовании Брюсова и Миропольского:[2] столь дерзко казалось называть себя русскими символистами.

Разбирая первые два выпуска, гг. рецензенты старались, по крайней мере, доказывать свои слова, делать цитаты, указывать на то, что, по их мнению, было погрешностями против языка; впрочем, и тогда некоторые находили возможным говорить о наших книжках, не читав их[3]. Появление «Романсов без слов» поставило гг. рецензентов в более затруднительное положение, подлинника они не знали, и потому им пришлось прибегнуть к голословным осуждениям[4].

Трудно уловить сериозные обвинения в общем хоре упреков и насмешек, но, кажется, вот три главных пункта, к которым чаще всего обращаются наши судьи. 1) Символизм есть болезнь литературы, с которой борются и на Западе; следовательно, прививать ее нам совершенно не нужно[5]. 2) В нашей русской литературе символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы[6]. Наконец, 3) — нет таких настроений, которые не могли бы быть изображены помимо символизма[7].

Первое обвинение слишком неопределенно; оно не указывает прямо недостатков символизма, потому что не можем же мы считать таким указанием ламентации гг. рецензентов на то, что они не понимают наших стихотворений; прежде чем ссылаться на теорему, что поэзия должна быть общедоступной, надо это еще доказать. Кроме того, подобные жалобы слишком обычны при появлении в литературе нового течения, и история достаточно поколебала их авторитет. На второе обвинение мы ответим, что для нас существует только одна общечеловеческая поэзия (это, понятно, не противоречит предыдущему) и что поэт, знакомый с западной литературой, уже не может быть продолжателем только гг. Меев и Апухтиных; впрочем, русский символизм имел и своих предшественников — Фета, Фофанова. Третье обвинение направлено собственно против теории г. Брюсова, изложенной во 2 вып., которую он и не выдавал за нашу общую программу[8]; мы укажем, однако, что пример Фета, на которого ссылается рецензент, говорит скорее за нас; многие

---

[1] «Русское богатство», 1894, № 11.

[2] «Север», 1894, № 21.

[3] «Звезда», 1894, № 13, повторяет в цитате опечатку «Нов⟨ого⟩ врем⟨ени⟩».

[4] «Труд», 1895, № 2; «Неделя», 1895, № 11.

[5] «Наблюдатель», 1895, № 2.

[6] Id. и «Нов⟨ое⟩ вр⟨емя⟩».

[7] «Неделя», 1894, № 48.

[8] См. Р⟨усские⟩ С⟨имволисты⟩, вып. 2-й, с. 6, и еще интервью «Московские декаденты» — «Новости дня», № 4024 и 4026.

стихотворения Фета смело могут быть названы символическими — таковы, напр.: «Ночь и я, мы оба дышим...», «Сад весь в цвету...», «Я тебе ничего не скажу...», «Давно в любви отрады мало...», «Ты вся в огнях...»

Мы встретили и еще одно очень определенное обвинение: «За французскими декадентами была новизна и дерзость идеи — писать чепуху и хохотать над читателями, когда же г. Б. пишет «золотистые феи», это уже не ново, а только не остроумно и скучно». Считать весь западный символизм с рядом журналов, посвященных ему, с последователями в Германии, Дании, Швеции, Чехии — за результат мистификации нескольких шутников — тоже достаточная дерзость идеи, но мнение по меньшей мере легкомысленное[1].

В свое время возбудили интерес еще рецензии г. Вл. С.[2]. В них действительно попадаются дельные замечания (напр., о подражательности многих стихотворений г. Брюсова в 1-м вып.), но г. Вл. С. увлекся желанием позабавить публику, что повело его к ряду острот сомнительной ценности и к умышленному искажению смысла стихотворений. Говорим «умышленному»: г. Вл. С., конечно, должен легко улавливать самые тонкие намеки поэта, потому что сам писал символические стихотворения, как, напр., «Зачем слова...» («В⟨естник⟩ Е⟨вропы⟩», 1892, № 10).

На этом мы и покончим и не будем разбирать других заметок, потому что они (может быть, некоторых мы не знаем) представляют собой простые перепечатки из других газет и журналов или бездоказательные насмешки и осуждения; ведь не обязаны же мы спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова.

ПРЕДИСЛОВИЕ

⟨к первому изданию книги «Chefs d'oeuvre»⟩

О, если б без слова
Сказаться душой было можно.

Фет

Мысль изреченная есть ложь.

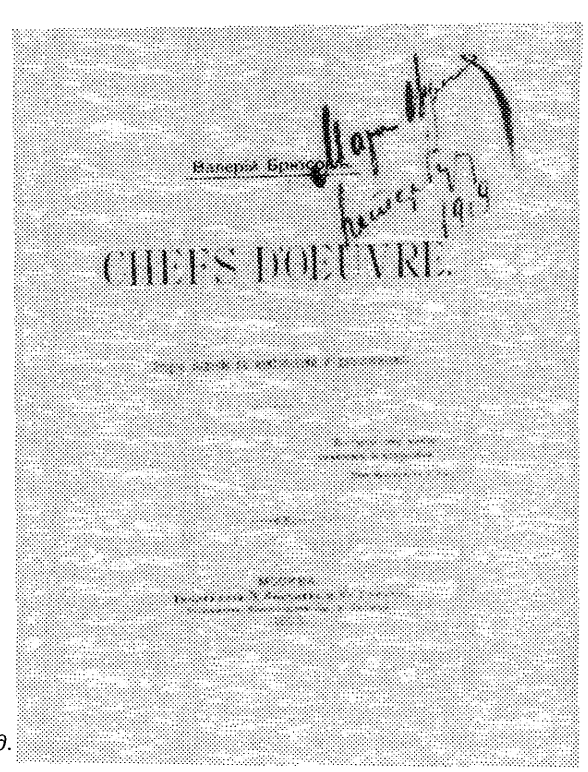
Тютчев

Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника и вызывается примирением в ней таких идей,

---

[1] Мы готовы думать, что сам критик не станет настаивать на нем, потому что в разборе 2-го вып. он уже считал, что теория г. Брюсова выясняет сущность символизма «в общем довольно верно». См. «Всем. Илл.», № 1346.

[2] «Вестник Европы», 1894, № 8, и 1895, № 1.



Валерий Брюсов. Chefs d'oeuvre. 2-е изд. М., 1896. Обложка

которые обыкновенно чужды друг другу. Сущность в произведении искусства — это личность художника; краски, звуки, слова — материал; сюжет и «идея» (то есть обусловленное единство) — форма; конечно, и форма может иметь значение в том отношении, что одна полнее выразит личность художника, другая менее полно, но только в этом. Мы наслаждаемся поэмами Тассо, хотя содержание их для нас не интересно, а идеи чужды. Эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма, причем романтизм занимает место классицизма и сам уступает символизму.

Chefs d'oeuvre — последняя книга моей юности; название ее имеет свою историю, но никогда оно не означало «шедёвры моей поэзии», потому что в будущем я напишу гораздо более значительные вещи (в 21 год позволительно давать обещания!). Печатая свою книгу в наши дни, я не жду ей правильной оценки ни от критики, ни от публики. Не современникам и даже не человечеству завещаю я эту книгу, а вечности и искусству.

Март. 1895 г.
Москва

ПРЕДИСЛОВИЕ

ко второму изданию ⟨книги «Chefs d'oeuvre»⟩

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

Составляя первое издание этой книги, я имел целью дать сборник своих несимволических стихотворений, вернее, таких, которые я не могу назвать вполне символическими. То же направление выдержано и во втором издании.

Не все из вновь добавленных стихотворений написаны *после* первого издания Chefs d'oeuvre; некоторые принадлежат к числу отвергнутых прежде, потому что было время, когда я не хотел издавать произведения, в которых сам видел недостатки; тогда я еще смутно надеялся, что мои стихи найдут себе истинных читателей. Такой надежды более у меня нет совершенно. И критика, и публика, и те лица, мнениями которых я дорожил, и те, которых вправе считать поклонниками моей поэзии,— высказали такое грубое непонимание ее, что я теперь только смеюсь над их суждениями. Теперь я не нахожу нужным из-за второстепенных недостатков скрывать произведения, в которых есть замечательные частности, тем более, что они и по духу, и по стилю вполне принадлежат Chefs d'oeuvre. Пусть же в полном составе звучит тот хор, голос которого уносится в далекое будущее.

В своем настоящем виде моя книга кажется мне вполне законченной, и я, спокойнее, чем когда-либо, завещаю ее вечности, потому что поэтическое произведение не может умереть. Все на земле преходяще, кроме созданий искусства.

24 декабря 1895 г.
Ночь

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ME EUM ESSE»

Я издаю книгу далеко не законченную, в которой некоторые отделы только намечены,— потому что не знаю, когда буду в состоянии продолжать ее: может быть, завтра, может быть, через много лет. Мне кажется, однако, что в отрывках, уже написанных, достаточно ясно выступает характер моей новой поэзии. Если мне и не суждено будет продолжать начатое, эти намеки подскажут остальное будущему другу. Приветствую его.

23 июля 1896 года
Пятигорск

ПРЕДИСЛОВИЕ

⟨*к книге «Tertia Vigilia»*⟩

Было бы неверно видеть во мне защитника каких-то обособленных взглядов на поэзию. Я равно люблю и верные отражения зримой природы у Пушкина или Майкова, и порывания выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева или Фета, и мыслительные раздумья Баратынского, и страстные речи гражданского поэта, скажем, Некрасова. Я называю все эти создания одним именем поэзии, ибо конечная цель искусства — выразить полноту души художника. Я полагаю, что задачи «нового искусства», для объяснения которого построено столько теорий,— даровать творчеству полную свободу. Художник самовластен и в форме своих произведений, начиная с размера стиха, и во всем объеме их содержания, кончая своим взглядом на мир, на добро и зло. Попытки установить в новой поэзии незыблемые идеалы и найти общие мерки для оценки — должны погубить ее смысл. То было бы лишь сменой одних уз на новые. Кумир Красоты столь же бездушен, как кумир Пользы.

1900, июль
Ревель

ПОЭЗИЯ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА[1]

I

Стихи — всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения. Так первобытный человек, когда еще живо было творчество языка, создавал *слово*, чтобы осмыслить новый предмет. Потому-то истинная поэзия не может не быть искренней. В немногих, избранных словах стиха (иногда бессознательно для поэта) затаены самые откровенные признания, раскрыты тайники души. Если берутся угадывать характер по почерку, то насколько же полнее, хотя бы чисто рассудочным путем, можно уразуметь душевный строй того, кто написал стихи, нашел в себе их содержание, предпочел эти образы и выражения другим,— насколько полнее, даже если бы он хотел лицемерить перед читателями! Но поэты всегда сами готовы, нарушая горький запрет великого собрата,

[1] Прекрасный обычай не позволяет в надмогильных речах, тотчас за похоронными песнопениями, выступать с холодной, всесторонней оценкой усопшего. Но жизнь Вл. Соловьева была прервана так неожиданно, что он стоит еще как бы живым в нашей литературе. Третье издание его «Стихотворений» еще составляет новинку у книгопродавцев. Об этой книге можно говорить как о событии дня, забывая, что случай (полный, впрочем, глубокого смысла) сделал ее заключением всей деятельности Вл. Соловьева.

выставлять в стихах «гной душевных ран» «на диво черни простодушной». В своей поэзии Вл. Соловьев является таким, каким был для самого себя. Его прозе иногда недостает сердечности, в стихах он становится близким читателю. Все случайное и только добытое мыслью отошло: осталось лишь пережитое, прочувствованное, претворившееся в часть души.

Есть два рода поэзии. Одна довольствуется изображением того, что можно постигнуть умом, выражением чувств, доступных ясному сознанию. Ее сила в передаче зримого, внешнего, в яркости описаний и точности определений. Поэт как бы ставит картину или событие перед внутренними очами читателя и, заставляя его видеть то же, что видит сам, через посредство этого образа передает свое настроение. Такие художники властвуют над своим созданием (что, конечно, нисколько не исключает вдохновенности). Им в удел досталась эпопея и драма, вообще большие поэтические произведения, требующие долгого напряжения творческих сил. Таким был Пушкин, который обладал способностью писать поэму по заранее составленному плану, главу за главой выполняя программу. Таковы были А. Майков, граф А. Толстой.

Поэзия другого рода беспрестанно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному. Ее влекут темные, загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания. Область ее — чистая лирика. Поэт как бы чувствует себя ниже своего создания, как бы должен отдаться *во власть* наития. Конечно, это не значит, чтобы такие произведения были бессвязны; при кажущейся беспорядочности они сохраняют духовную цельность; неуловимость настроения не мешает глубокой обдуманности отдельных выражений. Но часто этой поэзии недостает слов: ибо о том, что́ она жаждет выразить, люди не разговаривают. В то время, как один поэт с гордостью восклицает: «давай мне мысль какую хочешь; ее с конца я заострю» и т. д.— у другого вырываются жалобы, что «мысль изреченная есть ложь», или страстные пожелания: «О если б без слова сказаться душой было можно!» Эта поэзия освящена у нас именами Тютчева и Фета. Ей же принадлежит имя Вл. Соловьева.

В одном стихотворении, посвященном памяти Фета, Вл. Соловьев говорит о нем:

Не скрыл он в землю *дар безумных песен.*

В послании к К. Случевскому в более общем значении он опять поминает

Безумье вечное поэта.

Еще в одном стихотворении тот же эпитет повторен в третий раз: «*Безумные* песни и сказки». Не случайно взято это слово. Вряд ли его можно применить даже к величайшим созданиям поэтов первой школы, напр., к описанию Полтавского боя у

Пушкина или к его рассказу о нравах горцев. Разве это безумные песни? Говоря о *вечном безумии поэта*, Вл. Соловьев тем самым признал, какой поэзии служат его стихи. И если он сам жадно любил классическую красоту пушкинских творений и поклонялся ей, то для его поэзии она оставалась недоступной. Ему дан был тоже лишь «дар безумных песен». В предисловии к новому изданию «Стихотворений» он жалуется, что его стихи часто понимались неверно. Это объясняется характером его поэзии. Она нуждается в истолковании и объяснении. Его философские сочинения облегчают эту работу, давая верный ключ к его миросозерцанию.

Вл. Соловьев в стихотворстве был учеником Фета. Его ранние стихи до такой степени перенимают внешние приемы учителя, что их можно было бы почти нечувствительно присоединить к сочинениям Фета, как к собраниям стихов Овидия присоединяют стихи его безыменных подражателей, Poëtae Ovidiani. Таково, напр., стихотворение «Зной без сияния...». Но самобытная, сильная личность Вл. Соловьева не могла не сказаться скоро и в его поэзии. Он не принадлежал к числу тех «философов», сурово осуждаемых им самим, которые принимают свои рассуждения и системы за дело себе довлеющее, которым умозрение нужно лишь для чтения лекций или писания книг. У Вл. Соловьева умствование сливалось с жизнью, и вопросы, которые он разбирал, мучили его не только на страницах его сочинений. Мир настроений, связанных с теми основными убеждениями, на которые опиралось его миросозерцание, был открыт его поэзии. В одном месте Вл. Соловьев с пренебрежением упоминает о писателях, «расчищающих психологический чернозем», т. е. передающих простейшие движения души, так сказать, ее внешность. Сам он, презря изображение этих чувствований, мог не бояться, что через то его поэзия оскудеет.

Миросозерцание Вл. Соловьева, конечно, нельзя пересказать в двух словах. Но особенно резко и определенно выделяется он среди современных мыслителей стремлением опереть свои выводы на устои христианских истин. В своей философской деятельности он был апологетом христианства, равно нападая и на грубость так называемого положительного знания (позитивизма), и на бесплодность только рассудочной метафизики. Христианство влекло его к себе не как круг настроений, а именно как источник откровения. Вся его философия проникнута сознанием христианской истины, что каждой личности дарована полнота бытия, что смертью не кончается наше существование. С поразительной силой доказывает он, что иначе жизнь лишалась бы всякого смысла. Какой смысл могла бы иметь жизнь, если б над ней действительно торжествовал могильный червь, т. е. если б сила, красота, мудрость — все должно было прийти к уничтожению, если б благоденствие грядущих поколений должно было кончиться смертью. И в этом сознании

бессилия смерти — жизненное дыхание всей философии Вл. Соловьева.

Поэзия, вытекающая из такого миросозерцания, конечно, христианская поэзия. Она не повторяет знакомых текстов и не пересказывает стихами евангельских притч; христианские начала лежат в ней глубже, освещая ее изнутри, как свеча, заключенная в прозрачном сосуде. В одном из ранних стихотворений «Три подвига» Вл. Соловьев точно очертил круг своей поэзии. В этом стихотворении он олицетворил три задачи человечества в трех классических образах: Пигмалиона, творящего красоту, Галатею; Персея, побеждающего зло, Дракона; и Орфея, торжествующего над смертью, выводящего Эвридику из Аида.

II

В поэзии Вл. Соловьева читатель встречается прежде всего с ощущением противоположности между двумя мирами — Времени и Вечности, Зла и Добра. Было бы заблуждением отождествлять мир Времени с материальной природой, с веществом. Во внешнем мире, как и в духе, таятся оба начала. Когда высшее получает преобладание, является *красота природы*. «И для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена...; достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоборство» (слова Вл. Соловьева). Даль моря, шумящая или успокоенная Сайма, мир скал — прекрасны. К тому же полной бездушности в природе не существует. «Под личиной естества бесстрастной везде огонь божественный горит». Поэтому наслаждение красотою природы вовсе не унижает души, и славить эту красоту — не значит служить миру Времени. С этой точки зрения надо смотреть на картины природы, которых так много среди стихов Вл. Соловьева. С особой силой значение земной красоты выражено им в отдельном стихотворении.

Земля владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.
В полуденных лучах такою негой жгучей
Сходила благодать сияющих небес,
И блеску тихому несли привет певучий
И вольная река, и многошумный лес.
И в явном таинстве вновь вижу *сочетанье*
Земной души со светом неземным,
И от огня любви житейское страданье
Уносится, как мимолетный дым.

Вещество становится злом лишь в своем стремлении подчинить себе высшее начало. Зло — действительная, реальная

сила, с которой нужна борьба. Эта борьба идет как в мировой жизни, так и в каждой отдельной душе. Но поэзия Вл. Соловьева не любит останавливаться на образах кажущегося торжества злого начала. Бросив несколько укорных определений миру, где Зло еще так властно («злая жизнь», «злое пламя земного огня», «мир лжи», «царство обманов»), она спешит насладиться хоть в предчувствиях всеобщим торжеством Добра. Во всех явлениях природы она хочет видеть прообраз победы светлого начала над темным: в весне, неизменно сменяющей зиму, во дне, разгоняющем ночные тени, в лазури, вновь выглядывающей из-за туч, закрывших было ее. Все получает двойной смысл, обращается в иносказание; утренняя звезда, «звезда Афродиты», становится символом плотских страстей, бледнеющих, гаснущих перед Солнцем Любви; красные отсветы восхода — кровью, заливающей поле сражения...

Посмотри: побледнел серп луны,
Побледнела звезда Афродиты,
Новый отблеск на гребне волны...
Солнца вместе со мной подожди ты!
Посмотри, как потоками кровь
Заливает всю темную силу.
Старый бой разгорается вновь...
Солнце, солнце опять победило!

Смерть и время царят на земле,—
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь Солнце Любви.

Человеческая душа равно принадлежит миру Времени и миру Вечности; по выражению Тютчева, она — «жилица двух миров». Заключена «в темнице мира тленной», она порывается к вечной отчизне, как волна к родному, бездонному морю. Эти порывания могут быть мучительны. Вл. Соловьев, конечно, глубоко ощущал, что это «двойное бытие» «разрывом тягостным мучит каждый миг». Но его поэзия осталась чужда жалоб, не изменила своему приподнятому, торжествующему складу. «Тягостный разрыв» облегчался для нее неколебимой верой в конечное наступление согласия и ощущением близости иного мира. Ей преграда между *этим* и *тем* миром даже не кажется неодолимой; она верит в возможность нарушать ее и на мгновение отрешаться от обычных условий нашей жизни.

Бескрылый дух, землею полоненный,
Себя забывший и забытый бог...
Один лишь сон,— и снова окрыленный
Ты мчишься в высь от суетных тревог.
Неясный луч знакомого блистанья,
Чуть слышный отзвук песни неземной,—
И прежний мир в немеркнущем сияньи
Встает опять пред чуткою душой.
Один лишь сон,— и в тяжком пробужденьи

Ты будешь ждать с томительной тоской
Вновь отблеска нездешнего виденья,
Вновь отзвука гармонии святой.

Оценивая эти мгновения мыслью, Соловьев называл их *за*душевной жизнью личности, с целью выразить, что *за* сменой сознаваемых чувств и помыслов есть более глубокая жизнь духа. Наука за последнее время подступает к ней в изучении таких явлений, как внушение, ясновидение и т. п. Для большинства эта жизнь только «сон пророческий неясный», но на высотах просветления могут быть переживаемы ее мгновения и с полной ясностью.

Зачем слова? В безбрежности лазурной
Эфирных волн созвучные струи
Несут к тебе желаний пламень бурный
И тайный вздох немеющей любви.
И трепеща у милого порога,
Забытых грез к тебе стремится рой.
Недалека воздушная дорога.
Один лишь миг, и я перед тобой.
И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя,
И тяжкий сон житейского сознанья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.

Этот образ «незримого свидания» заканчивается в другом стихотворении:

Пусть и ты не веришь этой встрече,
Все равно — не спорю я с тобой...
. . . .

О, что значат все слова и речи,
Этих чувств отлив или прибой
Перед тайною нездешней нашей встречи,
Перед вечною, недвижною судьбой.

Человек еще в этой жизни, еще как «невольник суетному миру», «одолевающий цепь времен» и «заранее торжествующий над смертью», не может подчинять свои духовные отношения временным. Мы вправе и должны относиться к отшедшим, как к живым, любить их, чтить их, стыдиться забывать их. Умершие вышли из мира Времени; но «ключи бытия у меня», говорит Вечность. Для Вл. Соловьева все это было не только убеждением, но и непосредственным ощущением. Свой главный труд он посвятил «отцу и деду с чувством вечной связи»; иные стихи посвящал А. Фету, как бы забывая, что по принятому обычаю следовало сказать *памяти А. Фета*. Из рассказов людей, лично знавших Вл. С. Соловьева, известно, что это ощущение близости двух миров переходило у него в *духовидение*. О том же свидетельствуют и его стихи:

Лишь только тень живых, мелькнувши, исчезает,
Тень мертвых уж близка,

И радость горькая им снова отвечает,
И сладкая тоска.
Что ж он пророчит мне, настойчивый и властный
Призыв родных теней?
Расцвет ли новых сил торжественный и ясный,
Конец ли смертных дней?
Но что б ни значил он, привет ваш замогильный,
С ним сердце бьется в лад,
Оно за вами, к вам, и по дороге пыльной
Мне не идти назад.

Насколько привычна была для него эта смена «тени живых» «тенью мертвых», показывает другое стихотворение, настойчиво повторяющее те же образы.

Едва покинул я житейское волненье,
Отшедшие друзья уж собрались толпой
. . . .
Печалью сладкою душа упоена,
Еще незримая уже звучит и веет
Дыханьем Вечности грядущая весна.

III

В мировой борьбе с царством Времени человек не остается только страдательным орудием. По выражению Вл. Соловьева, человек для Бога «добровольный союзник и соучастник Его всемирного дела». Совершенство не может быть незаслуженным даром; должно сделать себя достойным принять его. Чувство, возвышающее душу и подымающее ее над оковами плоти, есть — *Любовь.* В поэзии Вл. Соловьева понятие «Любовь» получает особое значение. «Любовь» постоянно противополагается «злой жизни». «Злую жизнь, что кипела в крови, поглотило стремленье безбрежное — роковой беззаветной любви». *Роковой* не в смысле чего-то губительного, а как чувство таинственное, сверхземное. Где в поэзии Вл. Соловьева говорится о любви, прямо или в уподоблениях, всегда разумеется это высшее, мистическое чувство.

Шум и тревога в глубоком покое,
Мутные волны средь белых снегов,
Льдины прибрежной пятно голубое,
Неба жемчужного тихий покров.
Жизнь мировая в стремлении смутном
Так же несется бурливой струей;
В шуме немолчном, хотя лишь минутном,
Тот же царит неизменный покой.
Страсти волну с ее пеной кипучей
Тщетным желаньем, дитя, не лови;
Вверх погляди на недвижно-могучий
С небом сходящийся *берег любви.*

В связи с пониманием любви стоит у Вл. Соловьева то назначение, которое указывал он женщине или, вернее сказать,

женственности. Женщина для него — как бы мост к миру Вечности, «лествица чудная, к небу ведущая». В стихотворении, написанном несколько шутливым тоном, «Das Ewig Weibliche», поминается, как некогда из морской пены возникла Афродита, и то было первой победой светлого начала, Красоты, над темными силами. Но Зло нашло себе путь в Красоту. Ныне идет на землю «Вечная женственность в теле нетленном». Почитание Вечной женственности необыкновенно одухотворяет в поэзии Вл. Соловьева те стихи, где чувствуется женское влияние; земные образы сливаются для читателя с неземным идеалом. «Царица», о которой говорит поэт, убранная в семигранный венец, это — «таинственная подруга», предстающая избраннику в лазури и в небесном пурпуре.

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя,—
Сердце сладким восторгом забилось,
И в лучах восходящего дня
Тихим светом душа засветилась;
А вдали, догорая, дымилось
Злое пламя земного огня.

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...
Все видел я, и все одно лишь было,—
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило,—
Передо мной, во мне — одна лишь ты...
Один лишь миг! Видение сокрылось,
И солнца шар всходил на небосклон.
В пустыне тишина. Душа молилась,
И не смолкал в ней благовестный звон.

Поклонение Вечной женственности приводит к поклонению Той, Кто является ее чистейшим образом. Хвалы и моления Пресвятой Деве, переведенные из Петрарки,— одно из лучших произведений Вл. Соловьева. В предисловии к «Стихотворениям» вспоминает он апокалипсический образ Жены, облеченной в солнце. Свет этого солнца озаряет лучшие из его раздумий. В них выражается заветнейшая сторона его поэзии,— ибо они говорят о достигнутой уже однажды полной победе над миром Времени. И нигде, может быть, поэзия Вл. Соловьева не достигает такой напряженности и сжатости, при глубине содержания, как в маленьком путевом стихотворении, написанном в Каире, где поэт пользуется гностическим термином «Девы Радужных Ворот». Мысль о победе над смертью, чаянье воскресенья мертвых, противополагается здесь именно как *христианское* учение — языческим мечтам и надеждам.

Золотые, изумрудные
Черноземные поля...

Не скупа ты, многотрудная,
Молчаливая земля!
Это лоно плодотворное,—
Сколько дремлющих веков,—
Принимало, всепокорное,
Семена и мертвецов.
Но не все, тобою взятое,
Вверх несла ты каждый год:
Смертью древнею заклятое
Для себя весны все ждет.
Не Изида трехвенечная
Ту весну им приведет,
А нетронутая, вечная
«Дева Радужных Ворот».

Заветные свои убеждения Вл. Соловьев высказывал голосом пророка. Но, конечно, уверенность его речи происходила от страстности убеждения, а никак не от безумного мнения, что вся тайна бытия им постигнута. Оглядываясь на самого себя, он видит себя как бы вечным странником. По снежной пустыне бредет он к неведомой цели; кругом ели, ширь озера, нависли тучи, но сквозь туман проглядывает иногда *лазурное око*. Он любил применять к себе образ избранного народа, идущего по глаголу Божию в обетованную землю. И до конца дней с неизменным упорством шел он той же тропинкой с упованием, что последний час разрешит и последние сомнения.

Нет, силой не поднять тяжелого покрова
Седых небес...
Все та же в даль тропинка вьется снова,
Все тот же лес.
И в глубине вопрос — вопрос единый
Поставил Бог.
О, если б ты хоть песней лебединой
Ответить мог!
Весь мир стоит застывшею мечтою,
Как в первый день.
Душа одна и видит пред собою
Свою же тень.

IV

Таков, в беглом очерке, круг настроений, образующих поэзию Вл. Соловьева. Тесная связь их между собою делает из них стройное целое, отражающееся и во всех подробностях. Но эта же стройность мировоззрения затрудняет и без того не всегда легкое понимание отдельных стихотворений. Чтобы верно истолковать и оценить каждый стих, даже каждое выражение, надо постоянно сознавать их отношение к основным убеждениям поэта. В устах Вл. Соловьева иные слова часто имели совершенно новое и неожиданное значение. Сам поэт, привыкший к тонкостям умозрения, мало заботился о том, чтобы уяснить смысл своих стихов. Нередко он говорил лишь намеками, допускал порывистые переходы мысли.

Поэты, получившие «дар безумных песен», мало пользуются благосклонностью читателей. Поэты, трудные для понимания,— тем более. Внешняя форма стиха у Вл. Соловьева — тусклая, не бросающаяся в глаза, гораздо менее своеобразная, чем его проза. Его размеры довольно разнообразны, его стих достаточно звучен, но стихотворцу (в собственном смысле) не приходится учиться у него ничему новому. Несмотря на все это, стихи Вл. Соловьева были оценены гораздо справедливее, чем многих других. Конечно, тому способствовала его известность как философа и публициста. Но и без того, хотя может быть позднее, через десятки лет, его поэзия должна была дождаться своих читателей. В ней есть самое важное, что́ можно требовать от поэзии: новый мир души.

За последние годы жизни Вл. Соловьева во всех его произведениях чувствовалась какая-то особая мощь, какая-то обостренность дарования. Поэт и мыслитель подступал к самым заветным вопросам современного человека, к его самым мучительным соблазнам... И к властному голосу Вл. Соловьева прислушивались, как к словам учителя; за ним признавали право судить... Смерть неожиданно прервала эти столь нужные нам поучения... Но чтобы остеречься от лишних сетований, вспомним, что сам он пытался угадать смысл и нравственную необходимость даже в выстреле Дантеса, разрушившем «божественный фиал», как «сосуд скудельный».

⟨ИНТЕРВЬЮ О ПЬЕСЕ П. Д. БОБОРЫКИНА «НАКИПЬ»⟩

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ[1]

— Скажите, В. Я., видели ли вы «Накипь»?

— Не видал и смотреть не пойду.

— Неужели вы так низко ставите дарования Боборыкина, или даже всю реалистическую школу?

— О, нет. Я признаю и ценю все течения в искусстве. Лично мне, конечно, более близки и дороги такие писатели, как Достоевский, Эдгар По, Тютчев, но я понимаю, в чем привлекательность и заслуга Бальзака, Золя или хоть того же Боборыкина. Но именно по тому самому, что Боборыкин по самой сущности своей писатель реалистической школы, он и не мог понять новых течений в искусстве.

— Но что называете вы новыми течениями в искусстве?

— Новое искусство произошло от того, что человек изменился. Помните эпиграф к одному из рассказов Эдгара По: «Кто познает тайны воли и ее могущество?»? Мы еще далеко не познали тайн нашей воли и вообще души. Теперь пере-

[1] Один из главарей символистической поэзии.

живаем мы знаменательную эпоху, когда многие из неведомых, долго дремавших сил души пробуждаются. Скоро наука — психология — должна будет измениться. И вот, благодаря тому, что явились новые *люди*, возникло новое *искусство*!

— Но вы знаете, что обыкновенно господствует иное мнение, именно что особенности новой поэзии состоят преимущественно в форме.

— Знаю, но считаю это ложью на новое искусство. Именно форму-то мы и отрицаем. В этом отношении мы предоставляем полную свободу художнику. Посмотрите, как упорно вели борьбу французские поэты за свободный стих, vers libre, посмотрите стихи наших «молодых» поэтов, нарушения обычных размеров у г-жи Гиппиус, вольности Ив. Коневского, совсем безразмерные стихи А. Добролюбова, наконец, мои собственные попытки освободиться от всех условностей метрики... Нет, именно о форме-то меньше всего и заботится новая поэзия. Все ее особенности в содержании, в замысле, в настроениях...

— Мы, кажется, уклонились от нашей темы. Вернемся к Боборыкину. Разве вы не думаете, что, не разделяя ваших воззрений на искусство, он мог все же верно изобразить новых людей как наблюдатель?

— Нет, он не мог этого. У него просто нет óргана, чтобы воспринять это новое. Те настроения, которыми живет новая поэзия, лежат вне той сферы, которая доступна его душе. Он видит в новом искусстве только внешность, не понимая ее внутренней сущности. Подумайте, что поймет человек, глядя на муравейник, если он не знает ничего о жизни муравьев? Ему будет казаться, что перед ним просто бессмысленная суетня. Боборыкин настолько же не в состоянии оценить новых течений в искусстве, насколько слепой не может уразуметь красок...

— Так что вы нисколько не интересуетесь «Накипью»?

— В каждой книге важно знать предмет, о котором в ней идет речь, и метод, выбранный автором. (Конечно, я не говорю о произведениях истинного художественного творчества, но ведь его нельзя ждать от Боборыкина.) Зная содержание и метод, бесполезно читать самую книгу. Я знаю боборыкинские писания, знаю, что он хотел изобразить в «Накипи». После этого я мог бы написать эту «Накипь» по-боборыкински лучше самого автора. Зачем же я буду ее читать, а тем более тратить на нее целый вечер в театре?

«ПЕСНИ ЛЮБВИ И ПЕЧАЛИ» Д. РАТГАУЗА. СПб., 1902. Ц. 1 р.

Д. Ратгауз не новичок в литературе. Уже лет 10, а может быть и больше, как печатаются его произведения. Нельзя ему отказать и в даровании. У него есть вкус, он понимает ценность

слов, его стихи образны, сжаты, певучи. При всем том его поэзия удивительно не нужна. От чтения его книги в душе не остается ничего. Объясняется это тем, что поэзия г. Ратгауза совершенно лишена самостоятельности. Он только повторяет своих старших собратий, рабски пользуясь иногда даже чужими словами. Например, г. Ратгауз пишет:

Вся в лучах, *вся в цветах, молодая весна*
Заглянула в наш угол украдкой.

Тотчас невольно приходят на память стихи Надсона:

А сегодня — сегодня *весна молодая*
вся в цветах и в мое *заглянула* окно.

Когда г. Ратгауз восклицает:

Друг забытый, друг далекий,
Пожалей меня! —

становится даже неловко: до такой степени это напоминает всем известные стихи Фета:

Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

Вообще при чтении книги Фет вспоминается часто. «В эту ночь, в эту дивную ночь... О, мой друг, я не в силах любви превозмочь»,— говорит г. Ратгауз. А у Фета: «Благовонная ночь, благодатная ночь... Все бы слушал тебя, и молчать мне невмочь». У г. Ратгауза есть стихотворение, каждая строфа которого кончается словами: «И тебе ничего, ничего не сказал». У Фета есть стихотворение, каждая строфа которого кончается словами: «Ничего, ничего не ответила ты», и т. д. Еще в одном месте г. Ратгауз рассказывает:

Пред нами тень качнулась...
Твоя дрожащая рука
Моей руки коснулась.

Это уже из Я. Полонского, у которого:

Но покачнулись тени ночи,
Бегут шатаяся назад...
В моих руках рука застыла

и т. д.

Даже самое заглавие книги г. Ратгауза — «Песни любви и печали» — слово в слово повторяет заглавие вышедшего в 1899 году сборника стихов некоего г. Ян-Рубана.

Все это, конечно, не значит, чтобы г. Ратгауз был лишен дарования и *заимствовал* у своих предшественников. Просто он как поэт несамостоятелен, идет по чужим путям, а своего проложить не в силах.

КО ВСЕМ, КТО ИЩЕТ

КАК ПРЕДИСЛОВИЕ

Я хочу говорить здесь о спиритизме. Когда мне случалось поминать о нем в беседе с людьми, причастными новому искусству, мне возражали: «Это неинтересно». Интересен Ницше, импрессионизм, пожалуй, даже лунатизм, а спиритизм нет. Читают Плотина, прочтут записки святой Терезы, может быть,— о процессах ведьм, но не станут читать ничего из библиотеки по спиритизму: ни Аксакова, ни Дю-Преля, ни Целльнера, ни Ходжсона, ни Барадюка.

Спиритизм для деятелей недавнего прошлого был нестерпим, потому что говорил о душе; для новых мистиков он ненавистен, напротив, потому, что все порывается к опытным наукам. Еще он подозрителен тем, что когда-то имел внешний успех, притом в мещанской среде, в пошлых гостиных, увлекшихся столоверчением. Все слыхали, что спириты сидят в темноте и вызывают умерших родственников, а те стучат и сообщают приторные сентенции. Легко улыбнуться самодовольно, вспомнив это, но ведь ясно, что не может этим одним быть наполнена вся литература спиритизма. Странно и смешно спорить против новой поэзии, потому что не понимаешь ее. Разве не позорнее отвергать спиритизм, не зная его?

Самое ценное в новом искусстве — вечная жажда, тревожное искание. Неужели их обменяют на самодовольную уверенность, что истина найдена, что дальше идти некуда, что новая истина уже не может оказаться ложью. Неужели и «новые люди» с высоты своей мудрости будут судить все, просто прикладывая готовую мерку: не подходит? значит, и не нужно или неинтересно. Это будет не освобождением, а новым видом рабства. Довольно безразлично — железные цепи или деревянные колодки. Отрицать и отвергать — всегда слабость. Истина во всем и везде — ее нет только в неподвижности. Созидателям нового, искателям обетованных стран нечего прятаться за окопы и укрепления. Что, если камень, отвергнутый строителями, и есть тот самый, который надо было положить во главу угла?

Современная наука, т. е. наука трех последних столетий, впитала в себя при своем возникновении идеи Бэкона и Декарта, рационализм и механическое миропонимание. Из этого создался фон современного знания, особое «научное мировоззрение», атмосфера, вне которой наука не может дышать. Формулировав свои «законы природы», наука порешила, что ими определяется всякое существование. Мир науки — это особый замкнутый мир, вовсе не адекватный бесконечной вселенной, хотя и вместивший туманные пятна. В этом своем мире люди науки орудуют очень искусно, делают открытия и подводят итоги, но

они слепы ко всему, что совершается за пределами их области. Они поставили на своем знамени: факт! но сами на каждом шагу отворачиваются от фактов, только потому, что они противоречат их предвзятой теории. Не удивительно поэтому, что люди науки встретили спиритизм отрицанием[1].

Но господство позитивной науки проходит. Ее недавнее торжество было последней вспышкой пламени, прежде чем угаснуть. Позитивная наука, «положительное знание» сведены с неправо занятого ими трона, и им указано их место — в прихожей и на улице: пусть они зажигают там электрические лампы и катают вагоны. Речь Брюнетьера о банкротстве науки свидетельствует, что это сознание разлилось уже повсюду, даже опошлилось. Люди поняли, что позитивизмом жить нельзя. Все более страстно, все более жадно стали они порываться к иным знаниям, к непознаваемому, к тайнам.

Эпиграфом ко всему нашему поколению можно поставить стихи Фета о «ласточке стрельчатой над вечереющим прудом».

Вот понеслась и зачертила,
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла.
И снова то же вдохновенье
И та же темная струя...
. . . .
Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,
Стихии чуждой, запредельной
Стремясь хоть каплю зачерпнуть!

Все мы порываемся за пределы, все мы жаждем вздохнуть чуждой стихией. Нам стало тесно, душно, невыносимо. Нас томят условные формы общежития, томят условные формы нравственности, самые условия познания, все, что наложено извне. Нашей душе потребно иное, иначе она умрет. Все ясней сознается, что если в мире есть только то, что видимо есть,— жить незачем, не сто́ит. Мы принимаем все религии, все мистические учения, только бы не быть в действительности. Даже успех анти-мистических учений гр. Л. Н. Толстого и Ницше объясняется той же жаждой. Толстой изнемог в подобных исканиях и сказал себе: «Найти нельзя, нечего и искать; все просто:

[1] Приятно, однако, назвать несколько имен среди них, принадлежащих людям, у которых хватило стойкости добросовестно рассмотреть факты спиритизма и после того открыто свидетельствовать об них: Гаспарен, Роберт Гер, де-Морган, Варлей, А. Р. Уаллес, У. Крукс, И. К. Целльнер, М. Перти, Ульрици, А. М. Бутлеров, М. В. Остроградский, Н. П. Вагнер, Даркиес, Фламмарион, Скиапарелли, Ломброзо, Сабатье, Лодж, Ю. Охорович, Ходжсон, А. де-Роша, Ш. Рише, Жибье — вот довольно случайный перечень их. Напротив, деятели чистой мысли, которая со времен Декарта далеко шагнула вперед, не потрудились признать спиритические факты. Они привыкли созерцать более широкий кругозор, чем кругозор в области науки. Назовем А. Гелленбаха, Фехнера, Фихте младшего, Гартмана, дю-Преля, у нас П. Д. Юркевича, Вл. Соловьева, Л. М. Лопатина.

перед тобой рукоять и качай ее, а что́ выйдет, знает хозяин». Все изнемогшие пошли за Толстым. Ницше объявил себя врагом всему мистическому, даже духовному и идейному, как декадансу. Но еще с большей яростью напал он на все современное. Он даже отказался от искания истины, потому что современная истина, та, которая доступна человеку, ему неинтересна. Ницше поставил себе цель за пределами современности — сверхчеловека. И вот мистики пошли за Ницше, врагом мистицизма, ради этой сверхчеловеческой цели.

Мальчики прошлых времен зачитывались трезвым Плутархом, потом Дон Кихотом и Робинзоном, но мы еще на школьной скамье упивались Жюлем Верном, Фламмарионом, Райдеро́м Гаггардом, Уэльсом, еще детьми мечтали о жизни на иных планетах. В зрелую пору нашими любимыми поэтами (любимыми, хотя, может быть, других мы ставим выше) оказались Эдгар По и Достоевский, Тютчев и Фет. По и Достоевский близки нам именно тем, что показывают возможность иных чувствований, словно уже отрешенных от условий земного. Тютчев и Фет до́роги нам своим ощущением «двойного бытия» и «двойной жизни»[1]. Мы жадно исследуем все таинственное и странное, что нашли в своих душах, спускаемся во все ее глубины, чтобы хоть там «коснуться мирам иным». Мы опять обратились к сумрачным страницам «Критики чистого разума». Кант окружил познаваемое стальной стеной и силой вернул голубя, порывавшегося лететь в безвоздушное пространство, но этим только сделал искусительнее искушение. Увидав отчетливо, что познаваемое имеет грани, что за ними есть непознаваемое, мы уже не можем не сгорать от жажды прозреть в те недоступные миры.

И первое, о чем мы гадаем, это — «о тайнах вечности и гроба».

Я помню, конца мы искали порою,
И ждали, и верили смертной надежде,
Но смерть оказалась такой же пустою,
И так же мне скучно, как было и прежде[2].

И еще:

---

[1] О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

(Тютчев)

Как будто чуя жизнь двойную,
И ей овеяны вполне,
И землю чувствуют родную
И в небо тянутся оне.

(Фет)

[2] З. Гиппиус.

Не плачь о неземной отчизне
И помни: — более того,
Что есть в твоей мгновенной жизни,
Не будет в смерти ничего[1].

Или:

И в час, как победу мой ум торжествует,
Твой шепот злорадный мне шепчет вдали:
А вдруг ты ошибся, о мудрый земли,
И грозное «там» существует?[2]

И вот нам говорят, что есть связь между нами и иным бытием, что Гамлет ошибся, назвав «ту страну» такой, «откуда не возвращался ни один путник». Нам говорят, что есть возможность вступить в общение с духовными личностями, бытие которых вне нашего времени и пространства, мышление которых не обусловлено категорией нашей причинности. Нас зовут прислушаться к их голосу на самую грань нашего мира, куда уже падают тени инобытия. Неужели все мы не поспешим туда, готовые тысячу раз ошибиться ради одной молнии такой надежды? Люди науки не хотят идти, ослепленные и отягченные вековыми предрассудками, что же медлят борцы против всех предубеждений? Неужели, прочтя эти мои строки, пусть неубедительные, но упорные, можно остаться столь же спокойным, как вчера, хотя по-прежнему не попытавшись приблизиться к тайне? неужели можно удовольствоваться тем же ответом: «Это спиритизм? это Аллан-Кардек? это неинтересно!» О власть слов, о бессмертие предрассудка!

Те таинственные явления, которыми занят спиритизм, в разных формах отмечались во все времена и во всех странах. Если это и — исключения, то из неверного правила. Вера в стихийных духов, в леших, русалок, домовых — или наяд, дриад, фавнов не скудеет в массе народа и до наших дней. Доныне встречаются люди, одаренные способностью духовидения: величайшим духовидцем после Сведенборга надо признать Андрю Дэвиса, который еще жив. Можно составить громадную библиотеку из описаний явлений призраков, пророческих снов, сбывшихся предвещаний и т. п. В средние века различные гадательные науки и магия — учение о сношениях с демонами — образовывали обширные, разработанные области знания. Хорошо известны также те странные непроизвольные явления, которые совершаются в так называемых непокойных домах. Пусть, наконец, каждый повнимательнее присмотрится к своей жизни и

[1] Д. С. Мережковский.
[2] Н. М. Минский.

припомнит рассказы лиц, которым доверяет: можно быть уверенным, что все при этом столкнутся с рядом событий, обычно считаемых «таинственными».

В 1848 году «Рочестерскими стуками» было положено начало современному спиритизму или науке о медиумизме. Впервые после «века просвещения» люди знающие и мыслящие обратили внимание на область таинственного. К сожалению, на первых шагах вся деятельность поборников новой науки была направлена на самые неблагодарные и наименее важные ее стороны. Воспитанные в духе позитивизма, они бывали так поражены самым фактом медиумических проявлений, что все свои силы полагали на доказательство их подлинности. Было потрачено много ума, было построено много остроумных приборов, чтобы только установить существование явлений, наблюдавшихся бесконечное число раз во все века. Прискорбно, что эта непроизводительная трата сил продолжается и теперь, хотя казалось бы вдвойне нелепым доказывать вновь — уже неоднократно доказанное. Вместе с тем первыми исследователями медиумизма делались по большей части лица, специальностью которых было естествознание. В новые свои работы они вносили привычные методы и интерес к фактам определенного порядка. Между тем сущность медиумических явлений есть проявления некоего духа. Применение к их изучению методов физики не могло дать успешных результатов. Так же неуместным было предпочтительное изучение физических проявлений медиумизма (каковы: стуки, движения, видимые образы). Знакомя нас с частными и, так сказать, случайными сторонами медиумической силы, они менее всего могли нам сказать о ее существенных и основных свойствах.

Но за последнее время в науке о медиумизме произошел важный и благодетельный переворот. Внимание исследователей от физических явлений обратилось к их духовному содержанию. Истинным объектом науки о медиумизме стали те сообщения, которые получаются медиумическим путем, т. е. через непосредственное или через автоматическое письмо, через речь при трансфигурации, типтографией и целым рядом других способов. Не говоря уже о том, что сущность разумной духовной силы скорее можно надеяться познать из ее духовных проявлений, медиумические сообщения должны быть предпочтены и на чисто методологических основаниях. Все физические явления совершаются однажды во времени; а так как в спиритизме возможно лишь наблюдение, а не эксперимент (т. е. мы не можем вызвать любое явление по собственному хотению), то исследователям либо приходится тратить годы на личные наблюдения, либо полагаться на описания. Отсюда постоянные жалобы на то, что явление наблюдалось или описано неверно, что чувства наблюдателя были обманутьі — темнотой, напряженным вниманием, внушением и т. д. Напротив, сообщения являются фактом

длительным. Собранные в книге, они представляют исследователю объект, который он может исследовать в любое время и сколько угодно раз.

Что же мы находим в сообщениях? Целый мир индивидуальностей, резко очертанных, обособленных, самостоятельных, отличающихся и внешними признаками (слогом, почерком, характером ударов при типтографии и т. д.), и своим миросозерцанием, понятиями, интересами, черпающих каждая из своего источника воспоминаний. Проявляясь последовательно, эти индивидуальности сохраняют отличительные черты своего характера, полнее раскрывают их, развивают с течением времени — одним словом, в своей личности вполне соответствуют людям. Иные из сообщающихся достигают высокой степени просвещенности, действуют вполне сознательно, поучают, сообщают много нового, помогают исследователю. Другие находятся на низкой степени развития, заняты земными делами, мелочами своей прошлой жизни, интересуются оставленным ими имуществом. Третьи справляются о судьбе лиц им близких. Четвертые не понимают ясно происшедшего с ними и сами просят у нас помощи и руководства. Иногда сообщения бывают сбивчивы, иногда прямо лживы. Объясняется это частью разнообразием характеров проявляющихся, частью сложностью самого процесса сообщения[1].

В науке о медиумизме господствует в настоящее время следующая теория для объяснения сообщений. Сообщающиеся находятся в иной сфере бытия, нежели мы, быть может,— в пространстве иных измерений. Чтобы вступить с ними в сношения, они устанавливают некоторого рода телеграф, роль которого играет медиум, так сказать, живая машина. Медиум — это человек, способный воспринимать влияния, токи из той области бытия, где находятся сообщающиеся, и в то же время проявлять их в нашей области. Способы пользования этими живыми телеграфами многообразны и, по-видимому, весьма сложны. Сообщающиеся лишь постепенным упражнением, особой тренировкой, длящейся часто годами, достигают умения полно и отчетливо передавать нам свои телеграммы. Неумелость сообщающегося путает сообщение. Кроме того, можно заключить, что на сообщающегося приближение к нашей области бытия действует ошеломляющим образом, заставляет его наполовину терять сознание. Далее, в живой телеграф попадает не только то, что прямо предназначалось для него, но и отзывы, которыми обменивается сообщающийся с другими существами своей области. Да еще к этому примешиваются мысли и индивидуаль-

[1] Примеры см. у А. Аксакова (Матерьялы для суждения о автоматическом письме. СПб., 1899), Р. Ходжсона (по-русс.: О некоторых феноменах транса. СПб., 1901), Стентона Мозеса (по-франц.: W. Stainton Moses. Enseignements spiritualistes. Paris, 1899) и в спиритических журналах.

ные черты самого медиума. Неудивительно, что медиумические сообщения так противоречивы и сбивчивы. Но исследователю надо не смеяться над этой спутанностью, а объяснить ее и распутать ее.

Наблюдения и исследования последнего времени расширили наше представление о свойствах человеческого духа и о взаимоотношениях духа и вещества. Теперь поставлена вне всякого серьезного сомнения возможность для духа непосредственно влиять на вещество, без содействия телесных органов: изменять вес предметов, двигать их, вызывать химические реакции (экстерьоризация двигательной способности)[1], вместе с тем и возможность выносить за пределы тела восприимчивость ощущений (экстерьоризация чувствительности)[2]. Несомненно также, что человеческое тело испускает особые лучи, которые могут быть видимы особо сензетивными личностями и восприняты фотографической пластинкой в темноте[3]. Гипнотизм, чтение мыслей, все роды телепатии изменили наши понятия о отношении духа к духу[4]. Нам уяснилось, что сознательная жизнь духа составляет ничтожную часть всего нашего духовного бытия, что в некоторые мгновения душа наша может обнаружить запас сведений и воспоминаний, которых сознательно мы не обретаем в ней[5]. Факты раздвоения личности, сомнамбулизма, лунатизма, изучение психологии обмороков и сновидений разрушили в основании прежнее представление о личности как идентичной с тем, что человек мыслит о себе.

Эти явления наводят на мысль: не есть ли все медиумические явления новое проявление способностей нашего духа, т. е. духа живых людей. Эта теория, в своем общем значении, получила название анимизма и была в недавнее время с большой ловкостью защищаема Гартманом. Несостоятельность ее пытались раскрыть А. Н. Аксаков[6], д-р Р. Ходжсон[7] и проф. Хейслоп[8]. Даже если б мы допустили, что все обычные условия телепатии и сомнамбулизма (раппорт, сон и т. под.) не существенно необходимы, спиритические явления оказались бы в противоречии со всеми данными опыта о действиях духа живых. Но еще важнее то, что нет никакой причины, почему бы наше «я» стало упорно распадаться на тысячу сублиминальных, подсознательных «я», упорно лгать, называя себя чужими именами, иногда именами лиц, нам лично известных, в совершенстве подражая

---

[1] Опыты и наблюдения А. де-Роша.

[2] Он же.

[3] Он же, Барадюк и раньше Рейхенбах.

[4] Рише, наблюдения Лондонского Психологического Общ. и др.

[5] Дю-Прель.

[6] А. Н. Аксаков: «Анимизм и Спиритизм». Изд. 2. СПб. 1901.

[7] См. выше.

[8] M. Sage, M. Piper. Paris, 1902 (Подл.: Proceedings of the society for psychical research. Part. XLI).

их ухваткам и характеру, выдерживая их роль, ведя себя именно так, как стали бы они вести себя в таком положении. Особенное же доказательство в пользу спиритической гипотезы представляют ошибки и неудачи проявлений: они такого рода, что могут быть объясняемы лишь при допущении самостоятельности сообщающихся, их полной отдельности от личности медиума. Все медиумические факты образуют строго систематизированное целое, если в основание его положить проявление личностей умерших, и напротив, взяв для объяснения исходной точкой духовные силы живых людей, мы получаем беспорядок, хаос, не подчиняющийся систематизации. Разумеется, однако, что принятие той или другой теории, анимизма или спиритизма, не умаляет нисколько важности и значения самых фактов спиритизма, ни от какой теории не зависящих.

Из наблюдений, уже сделанных, можно составить некоторое предположительное понятие о том состоянии, в котором находятся сообщающиеся. По-видимому, все, что в нашей духовной жизни образует наиболее ощутимое и важное, какова вся жизнь отвлеченной мысли, все чувства, порождаемые ощущениями внешних чувств, отходит на дальний план. Мир воспринимается иначе, а восприятие его нашим способом становится случайностью и исключением. Напротив, то, что нами пока считается случайным и исключительным,— то, что мы смутно знаем из предчувствий, вещих снов, симпатий, что почитается темной, бессознательной стороной нашего духа,— становится основой всего бытия. Те отношения между душами, которые здесь затемнены и бессильны,— внушение, чтение мыслей, сомнамбулические угадывания и лунатическая уверенность — становятся единственными и господствующими. Невозможно точно дать себе отчет, сколь иной открывается тогда вселенная, и собственное существование, и все наши мыслимые отношения к себе, к другим, к Богу. Познавание этих условий бытия может и должно ускорить шаг человечества по пути к совершенству.

1901

НАШИ ДЕКАДЕНТЫ

А. Л. Миропольский. Лествица. Поэма в VII главах. 75 стр. 1903 г. Ц. 60 к.

Наша декадентская литература пополнилась недавно новою книгой — «Лествицею» Миропольского. Как известно, в миросозерцании символистов играет громадную роль мистический элемент, известного рода туманность, вследствие чего очень трудно вполне определить, что собственно эта школа понимает

под словом «символ». Этот мистический элемент, ничего общего с истинным мистицизмом не имеющий, выражается у символистов в их увлечении спиритизмом как стремлением к сверхъестественному, что составляет для них как бы религиозное убеждение. Все это надо иметь в виду при чтении разбираемой книги, имеющей громадный интерес именно с точки зрения определения убеждений и взглядов символистов.

Книгу можно разделить на две части: на предисловие, подписанное Валерием Брюсовым, в котором он не столько старается доказать, сколько убедить читателя, что спиритизм — наука, еще, может быть, не вполне обоснованная, но во всяком случае имеющая больше цены и значения для людей, чем положительные науки, и на самую поэму г. Миропольского, представляющую символистически-мистическое произведение.

Нельзя не остановиться на содержании предисловия, ввиду его значения как типичного показателя несостоятельности взглядов нашего почтенного спиритуалиста. Надо заметить, что символисты питают ненависть к положительной науке, потому что «они (люди, занимающиеся ею) слепы ко всему, что совершается за пределами их области». Но, говорит г. Брюсов, «господство положительной науки проходит, ее недавнее торжество было последнею вспышкой пламени, прежде чем угаснуть. Позитивная наука, положительное знание сведены (?) с неправо занятого ими трона, им указано их место *в прихожей и на улице:* пусть они зажигают там электрические лампы и катают вагоны».

Какое грубое и совершенно лишенное понимания отношение к положительным наукам! И во имя чего все это делается? Во имя познания «инобытия», «тайн гроба и вечности», во имя которых г. Брюсов даже относится сочувственно к вере в леших, домовых и пр. Истинная наука — это медиумизм. Сущность медиумических явлений есть проявление *некоего* духа. Заметьте, что г. Брюсов все время как будто сам не уверен в своей «науке», он почти всегда добавляет слова: некий, может быть, по-видимому и т. д.

Переходя к содержанию поэмы г. Миропольского, заметим, между прочим, что она состоит из *семи* глав — число мистическое, пользующееся большою симпатией у западных мистиков. Трудно передать содержание этого произведения, бестолкового, мистического. Тут перемешано все: и символизм, и мистицизм, и декадентство. Главный герой повести умирает:

И очи покрыл ему влажный туман,
И дух его, волю почуя,
Метался, желаньем глухим обуян,
Пугаясь, желая, тоскуя...—

и снова воскресает, потом опять умирает, уже окончательно, познав ничтожество мира, и уносится, как туман.

Его душа в полоненье — движение неверное,
Стремится влияние от грузной земли.
Еще тяготеет пространство трехмерное —
Учители-духи еще не пришли.

Вот, например, какие описания попадаются в поэме:

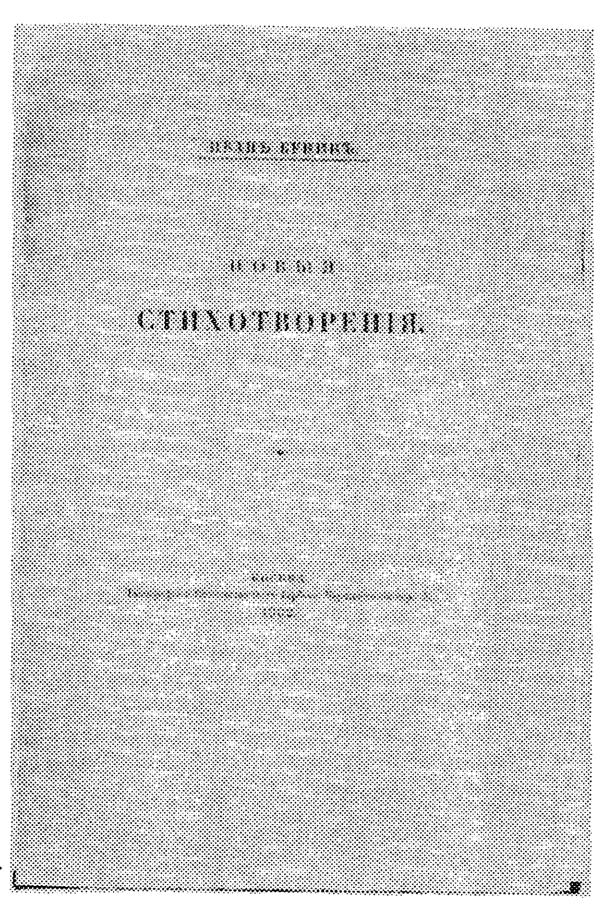
Пустыня и тени теней
Снов, пролетающих, стоны,
Сонмы зажженных свечей,
На небе у вечного трона
Ожила угрюмая ночь.
Сперва стонала и плакала тяжко,
Боясь откровения утра.

В конце можно с полным правом сказать словами самого автора, что «смысл его песни не понят». Такого рода произведения достойны более оценки со стороны психики, чем литературной критики.

Ив. А. БУНИН. НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ. Москва, 1902

Ив. Бунин принадлежит к числу поэтов, стихи которых охотно печатают редакторы «толстых» журналов. От таких стихов, как известно, требуется или доля «гражданской скорби», или отсутствие оригинальности и самостоятельной мысли. Г. Бунин состоял прежде на амплуа описателей природы — род, строго говоря, совершенно немыслимый в поэзии. Бунину, как и многим пишущим стихи, казалось, что достаточно описать точно и подробно тот вечер, или то взморье, или тот лес, где он пережил горестное или радостное чувство, чтобы это чувство передалось читателю. Но у поэзии нет и не может быть другого содержания кроме *души человека*. А в стихах г. Бунина этого-то «сюжета» и не было, а была случайная груда замечаний о картинах и явлениях природы — замечаний, иногда метких, тонких, неожиданно верных, но только внешне связанных между собой. Из этих стихов читатель узнавал любопытные сведения о рассветах и закатах, о звездах и радугах, но не узнавал ничего о самом поэте: кто он, кому молится, чего ищет. Первый сборник стихов г. Бунина «Листопад» был записной книжкой наблюдателя. «Да, это бывает»,— вот все, что можно было сказать о его первых стихах.

В «новых стихотворениях» г. Бунин неожиданно переходит на новую дорогу. Он перенимает темы парнасцев и первых декадентов. Это не случайное явление. Оно показывает, что и новое искусство способно на «вульгаризацию», что ему суждено перейти не только на вывески и плакаты, но и в обиход текущей журнальной литературы. К своим новым темам Бунин относится



Иван Бунин.
Новые стихотворения.
М., 1902. Обложка

совершенно так же, как раньше к природе. По-прежнему его стихи остаются вне его личности и вне его жизни. Только сферой его «наблюдений» стали уже не поля и взморья, а книги и преимущественно сборники стихов. Своим наблюдательным взором г. Бунин подмечает у действительно *новых* поэтов красивые приемы, красивые образы, красивые чувства — и воспроизводит их, даже не без некоторого мастерства. Если первые его стихи могли иметь значение для ценителей «стихов о природе», то «новые стихотворения» будут несомненно интересны тем, кто не знаком с их иностранными и русскими оригиналами. Но, конечно, г. Бунин поддается впечатлению только от таких новых поэтов, которые уже добились внимания к себе, которые уже становятся достоянием «большой публики»,— еще не стали, но становятся. Образцы г. Бунина — это вчерашний день литературы. Характерны для него стихи о том, как он вырезал «стальным клинком сонет» на какой-то альпийской вершине.— «Смотрело только солнце, как стилет чертил мой стих по изу-

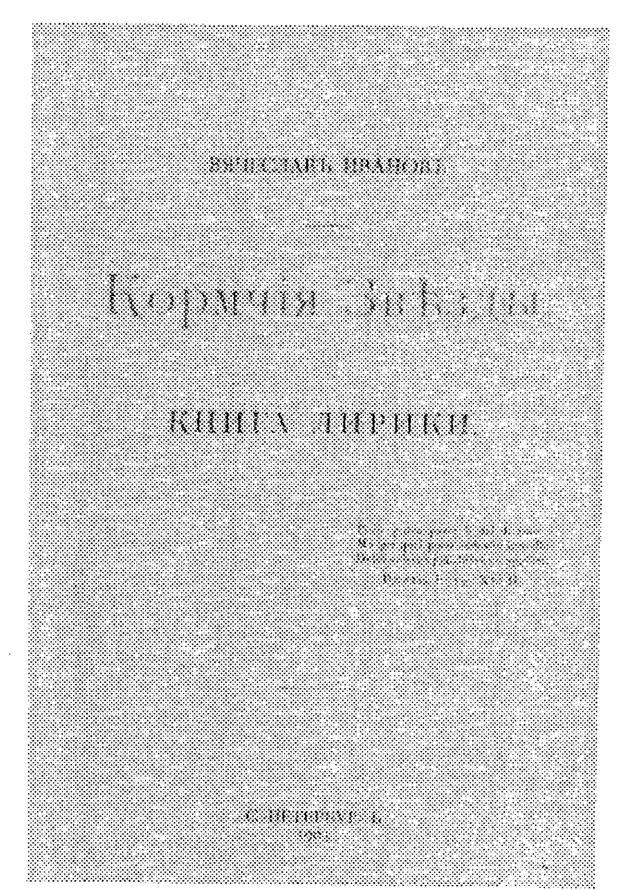
мрудной льдине»,— гордо сообщает г. Бунин и прибавляет, что его стихи вырезаны «лишь для того, кто бродит по вершине». Увы! то, что г. Бунин считает вершинами,— не более как модные «климатические станции», куда давно проведены удобные funiculair'ы. Там «бродят» только туристы с бедекерами в кармане и биноклями в руках. Несомненно, для них-то и вырезал г. Бунин свой стих «стилетом» на льдине, и произошло это событие отнюдь не на высотах Гауризанкара или Эльборуса, а, наверное, где-нибудь на Пилатусе или Риги-Кульм.

М. А. ЛОХВИЦКАЯ. СТИХОТВОРЕНИЯ. Том IV. СПб., 1903 г.

Нумерация последних трех сборников г-жи Лохвицкой может быть изменена без ощутительной разницы. В IV томе ее сочинений те же темы, те же приемы, та же душа, что и в двух предыдущих. Неужели не *скучно* поэту повторять самого себя? И какой смысл в этом умножении одинаковых стихов, хотя бы и звучных? В пластических искусствах, может быть, и нужны копии, но в литературе их заменяют новые издания той же книги. Поэзия дорога нам, когда в ней раскрывается жизнь души. Но без движения не может быть жизни. В новых стихах г-жи Лохвицкой нет поэзии, потому что нет творчества: творить — значит создавать нечто новое, чего еще не было, а г-жа Лохвицкая, по-видимому, вполне довольна тем, что есть, что уже давно сотворено.

⟨М. С. и О. М. СОЛОВЬЕВЫ. НЕКРОЛОГ⟩

16 января скончался в Москве Михаил Сергеевич Соловьев, брат философа Вл. С. Соловьева. Жена покойного М. С., Ольга Михайловна, узнав о кончине мужа, поспешно удалилась в свою комнату, и через несколько минут ее нашли там тоже мертвой. Их хоронили вместе, в Новодевичьем монастыре. Смерть их произвела большое впечатление в Москве. М. С. был небезызвестен в литературе. Он составил прекрасный указатель к «Истории России» своего отца, С. М. Соловьева, а последние годы занимался редактированием собрания сочинений своего брата Вл. Соловьева и продолжением его перевода «Творений Платона». М. С. был очень образованный человек и, между прочим, прекрасно знал еврейский язык. О. М. Соловьева была художница и переводчица. Картины ее появлялись на выставках московского товарищества художников. Переводы ее печатались в «Новом журнале иностранной литературы». Особенно охотно переводила она Рескина, О. Уайльда и Метерлинка. Переведенные ею «избранные страницы» из Рескина под загла-



КНИГА ЛИРИКИ.

Вячеслав Иванов. Кормчие звезды. СПб., 1903. Титульный лист

вием «Искусство и действительность» имели два издания. К ней обращено одно стихотворение Фета (1884 года):

Рассеянной, неверною рукою
Я собирал поэзии цветы,
И в этот час мы встретились с тобою,
Поклонница и жрица красоты.

Гостиная Соловьевых была маленьким литературным салоном, где собирались молодые поэты. Иные из них многим обязаны советам и тонкому вкусу как М. С., так и О. М. Проводить почивших собралась большая толпа народа. Кроме родственных лиц, здесь были члены психологического общества, в котором М. С. участвовал, профессора университета, художники и писатели. О. Успенский сказал над гробом прощальное слово на текст «Любый николиждже отпадает».

Редакторская работа по изданию сочинений Вл. С. Соловьева переходит, по желанию М. С., к Г. А. Рачинскому.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ.
Книга лирики. СПб., 1903 г. Цена 2 р.

У нас, у русских, совсем не разработана техника стихотворчества. Может быть, это потому, что наша поэзия никогда не развивалась свободно. Разве только во времена Пушкина. Но тогда еще рубились просеки и закладывались фундаменты. В 60-е годы ставили вопрос о самом существовании поэзии. В наши дни подобно этому ополчались против «декадентства». Поэты в России всегда должны были держаться как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Вот почему Россия почти не участвовала в общечеловеческом труде над созданием стихотворной формы. У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина — совершенство; стих Фета — сладость; но у нас нет искусства писать стихи как общего достояния. Многим у нас это и доныне кажется ненужным, даже унизительным. По нашим русским понятиям поэт не должен учиться технике своего дела, как учатся же музыканты, художники, скульпторы...

Конечно, под «искусством писать стихи» надо разуметь не одно умение владеть размером и рифмой. Эволюция поэзии состоит в создании новых приемов творчества, новых способов изобразительности, новых средств воплотить все более и более углубленную идею. В культурных странах новое завоевание в этой области тотчас становится принадлежностью всех. Не так у нас. Я не говорю об исключениях, о пяти-шести художниках, чьи имена у всех на устах, но о всей армии наших поэтов, которые не все же бездарны, обделены Богом. Они пишут совершенно наугад, работают вразброд, борются с давно побежденными трудностями, открывают давно открытое, топчутся на одном месте, когда перед поэзией давно раскрылись перспективы и горизонты. Золото их дарования не видно в шлаке, руда не очищена, тускла, мертва.

Это стоит в связи с общей необразованностью наших поэтов (тоже общее русское свойство). У нас так повелось, что художникам не полагается быть образованными. Иностранных современных поэтов у нас не читают и даже с именами их не знакомы. А многому следовало бы нашей поэзии поучиться хотя бы у Верхарна или Стефана Георге! Наши стихи по-прежнему, неизвестно зачем, поют про восходы и про закаты, про случайную грусть и про случайную радость. Правда, зато их и не принято читать. Но как не вспомнят все, что стихи есть совершеннейшее из орудий человеческого слова, которым можно и должно пользоваться для решений самых мучительных из современных вопросов.

Книга Вячеслава Иванова странно не похожа на обычные русские «сборники стихотворений». Словно автор жил где-то на одиноком острове, вне наших ежедневных литературных дрязг,

вне наших базарных криков: «декадент? — не декадент?» Вячеслав Иванов — настоящий художник, понимающий современные задачи стиха, работающий над ними. Его стих — живое, органическое целое, самостоятельная личность. Автор верно выбирает для него рифмы, придающие ему выражение лица. Он ищет новых размеров, которые точно соответствовали бы настроению стихов, дополняли бы содержание. Его особая сила в самостоятельном словаре. Он не довольствуется безличным лексиконом расхожего языка, где слова похожи на бумажные ассигнации, не имеющие самостоятельной ценности. Он понимает удельный вес слов, любит их, как иные любят самоцветные каменья, умеет выбирать, гранить, заключать в соответствующие оправы, так что они начинают светиться неожиданными лучами... Вместе с тем Вячеслав Иванов истинно современный человек, причастный всем нашим исканиям, недоумениям, тревогам. Его стихи говорят о том, что нам важно, о чем нам интересно слышать.

Все это не значит, чтобы в «Кормчих звездах» не было недостатков, и очень существенных. Прежде всего автор более искусен — более понимает, что нужно, чем просто отдается творчеству. Бессознательного, стихийного таланта у него, быть может, меньше, чем у многих из наших поэтов. Поэтому его вдохновения часто тяжелы, его стихи как-то громоздки: в них чувствуется труд, нет легкости гения. Его новые размеры не всегда ему удаются и иной раз оказываются плохой, ломаной прозой. Он злоупотребляет стечением согласных букв и сопоставлением односложных слов, думая достичь этим особого эффекта и создавая только неприятную какофонию. В погоне за новыми словами он без нужды заполняет свои стихи старославянскими и областными словами, формами и оборотами, часто непонятными без объяснения, делающими иногда речь безнадежно темной. Вместо величавости получается напыщенность. Однако и ошибки «Кормчих звезд» не лишены интереса. Это не бессмысленная неумелость, а неудачи ищущего, это — неверные пути исследователя. Книгу Вячеслава Иванова прочтет с настоящим любопытством и поэт, любящий свое дело, и каждый вдумчивый человек.

Д-р медицины Н. Н. БАЖЕНОВ. ПСИХИАТРИЧЕСКИЕ БЕСЕДЫ НА ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ТЕМЫ М., 1903 г. Ц. 1 р. 50 к.

В книге есть статья «Символисты и декаденты». В статье автор очень резко бранит «символистов» и «декадентов» и вообще «новую» поэзию. Возможно, что многое в новой поэзии

заслуживает порицания. Но обсуждать и осуждать явление имеет право только тот, кто с ним знаком. Д-р медицины Н. Н. Баженов не знаком с новой поэзией. Вот несколько примеров.

Д-р Баженов говорит, что стихотворение «Effet de nuit» взято из сборника Верлена «Eaux fortes». Такого *сборника* Верлен никогда не издавал. Это название *отдела* в одном из его сборников.

Д-р Баженов называет Верлена очень плодовитым писателем, оставившим *многотомное* литературное наследие. А о Малларме говорит, что он написал очень мало. «Полное собрание сочинений» Верлена, изданное Ванье в 1900 году, занимает пять небольших книжек, довольно разгонистой печати. Сочинения Малларме занимают два томика, такого же приблизительно формата, но очень убористой печати. Конечно, Верлен написал больше, но резкой противоположности по «плодовитости» между ним и Малларме нет. По всему судя, д-р Баженов знает только одну книжку Малларме «Vers et prose», изданную в 1893 году, и не слыхал ни о «Divagations», ни о «Poésies».

Д-р Баженов пишет, что сочинения Эдгара По были переведены на «декадентский» язык Стефаном Малларме. Совершенно неуместная и неостроумная шутка. Переводы Малларме признаны во Франции совершенными и постоянно переиздаются. Это — очень ясная и точная передача прозой поэм Э. По. Малларме в течение многих лет был учителем английского языка.

Д-р Баженов сообщает, что Верлен «провел несколько лет в тюрьме — за то же преступление, за которое был осужден Оскар Уайльд». Неправда. Верлен был дважды в тюрьме. Первый раз за то, что стрелял в своего друга, Артура Римбо; второй раз за обиды, которые он нанес своей матери.

Об Арт. Римбо д-р Баженов говорит, что его видели в последний раз на мысе Гвардафуй и затем он «исчез без вести». Между тем после смерти Римбо (в 1891 году) давно уже напечатана его подробная биография, следящая шаг за шагом всю его жизнь (изд. «Mercure de France», 1897 г.), и даже напечатан сборник его писем за последние годы его жизни (изд. 1899 г.).

О Метерлинке д-р Баженов сам заявляет, что «его биография ему неизвестна». Он мог бы сыскать ее в разных популярных изданиях, в словарях и энциклопедиях.

Таких примеров можно привести и больше. Они мелочны — нет сомнения. Но все же... Не показывают ли они, что автор писал свою «психиатрическую беседу» без настоящего знакомства с предметом, прочитав случайно одну-две книжки и черпая матерьял из вторых рук, из чужих журнальных статей. Психиатрия — наука, а здесь не заметно научного отношения к делу.

ПРЕДИСЛОВИЕ

⟨*к книге «Urbi et Orbi»*⟩

Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно.

В этой книге собраны мои стихи за последние три года (1900—1903). Стихи соединены в ней, по-видимому, по внешним признакам; есть даже такие искусственные подразделения, как «Сонеты и терцины». Но различие формы всегда было вызвано различием содержания. Некоторые названия разделов, напр., «Элегии», «Оды», взяты не в обычном значении этих слов. Но значение, придаваемое им учебниками, идет от времен французского лжеклассицизма и тоже отличается от их первоначального смысла, какой они имели у античных поэтов.

Некоторые стихи необычны по размерам. В частности, в отделе «Песни» я пытался перенять формы современных народных песен, так называемых «частушек», а в отделе «Искания» — старался усвоить русской литературе некоторые особенности «свободного стиха», vers libre, выработанного во Франции Э. Верхарном и Ф. Вьеле-Гриффином и удачно примененного в Германии Р. Демелем и Р. Рильке. Стих, как наиболее совершенная форма речи, в отдаленном будущем несомненно вытеснит прозу во многих областях, прежде всего в философии. На современной поэзии лежит между прочим задача — искать более свободного, более гибкого, более вместительного стиха.

Старое Село, лето 1903

БАЛЬМОНТ

(К. Д. Бальмонт. Будем как солнце. Книга символов. Обложка работы Фидуса. Москва. Книгоиздательство «Скорпион». 1903)

Наши дни — исключительные дни, одни из замечательнейших в истории. Надо уметь ценить их. Неожиданные и дивные возможности открываются человечеству. В глубинах наших душ начинает трепетать жизнью то, что века казалось косной,

мертвой, основной материей. Словно какие-то окна захлопнулись в нашем бытии и отворились какие-то неизвестные ставни. Мы, как стебли, невольно, несознательно обращаем наши лица туда, откуда льется свет. Провозвестники нового — везде: в искусстве, в науке, в морали. Даже в повседневной жизни означаются тайны, которых мы прежде не знали. События, мимо которых все проходили не глядя, теперь привлекают все наше внимание: сквозь грубую толщу их явно просвечивает сияние иного бытия.

Но не надо преувеличивать силы движения, увлекающего нас. Мы гребень вставшей волны, но она упадет. Еще далеко до моря, хотя с нашей высоты уже слышен его соленый запах. Караван человечества, в своем пути, взошел на вершину холма, и ему видна цель его странствий. Юноши, идущие впереди, уже кричат: «Иерусалим! Иерусалим!» — целуют землю, плачут от счастия. Но старшие сурово останавливают их. Они знают, как приближает мираж пустыни далекие картины. Они знают, что еще надо будет спуститься по другому склону холма, еще придется опять идти по равнине, переходить реки, преодолевать новые холмы, снова сбиваться с пути и терять надежду.

Да, путь еще далек. Еще не скоро осуществится то, в чем ныне дается нам обетование. Еще опять замрут и засохнут ожившие было в нас цветы мистического созерцания. Еще не раз человечество вернется всеми помыслами к ближайшему, к земному; еще не раз прославит его как единственное. В прошлом уже бывали эпохи, подобные нашей. Очень недавно, в годы романтизма, были видны те же дали, что открываются нам,— правда, с меньшей высоты и более смутно. Такая же эпоха прозрения была в XVII веке... Нашим книгам, созданиям нашего искусства суждено пережить годы забвения на кладбищах безмерно разросшихся музеев и библиотек. Быть может, целые столетия им придется ждать своего торжественного воскресения. Редкие безумцы, случайные мечтатели, которым будет душно и тесно в тогдашней жизни, станут разыскивать эти запыленные переплеты, эти полузаброшенные холсты и бронзы и, впивая наши слова и песни, встречая в далеком прошлом отзвучья своим мечтам, изумленно говорить: «они уже знали все это! они уже мечтали об этом!»

Но и сознавая эту неизбежную — пусть временную — гибель всех наших надежд, тем более жадно должны мы всматриваться в современность. В ней бьется в первых содроганиях то, что в полноте и совершенстве развернется через столетия. В человеке сегодняшнего дня есть проблески тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнят души наших грядущих братий. Будем ловить эти проблески. В человеке завтрашнего дня их, быть может, не будет: мы можем подсмотреть, угадать ту жизнь, участвовать в которой нам не дано.

Именно об этом говорит Тютчев:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые.
Его призвали всеблагие,
Как собеседника, на пир.
Он — их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был,
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.

* * *

В немногих с такой силой, так явно проявляется эта дрожь грядущего, как в К. Д. Бальмонте. Иные, может быть, яснее сознают весь тайный смысл современности, но редко кто более, чем Бальмонт, носит в самом себе, в своей личности эту современность, переживает ее полнее. Бальмонт прежде всего «новый человек»; в нем новая душа, новые страсти, идеалы, чаянья,— иные, чем у прежних поколений. Он живет отчасти уже той «удесятеренной жизнью», о которой мечтал другой современный поэт. И именно эта *новая* жизнь делает Бальмонта поэтом *нового* искусства. Он не пришел к нему через сознательный выбор. Он не отверг «старого» искусства после рассудочной критики; он не ставил себе задачей осуществить идеал, найденный заранее, мыслью. Бальмонт кует свои стихи, заботясь лишь о том, чтобы они были по его красивы, по его интересны, и если его поэзия все же принадлежит «новому» искусству, это сталось помимо его воли. Он просто рассказывает свою душу, но душа у него из числа тех, которые лишь недавно стали расцветать на нашей земле... Так в свое время было с Верленом... В этом вся сила бальмонтовской поэзии, вся жизненность ее трепета, хотя в этом же и все ее бессилие и ее ограниченность.

Желаю все во всем так делать,
Чтоб ввек дрожать.

В этих двух стихах А. Добролюбов выразил все самое неотъемлемое в новом понимании жизни. Жить — значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было перед этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Люди, соразмеряющие свои поступки со стойкими убеждениями, с планами жизни, с разными условностями, стоят как бы вне жизни, на берегу. Вольно подчиняться смене всех желаний — вот завет. Вместить в каждый миг всю полноту бытия — вот цель. Ради того, чтобы взглянуть лишний раз на звезду, стоит упасть в пропасть. Чтобы однажды поцеловать глаза той, которая понравилась среди прохожих, можно пожертвовать любовью всей жизни. Все желанно, только бы оно наполняло душу дрожью,— даже боль, даже ужас.

«Я каждой минутой сожжен, я в каждой измене живу»,— признается Бальмонт. «Как я мгновенен, это знают все»,— говорит он в другом месте. А в отдельных образах он дает как бы воочию видеть эти мгновения, вбирающие в себя весь мир.

Черемухой душистой с тобой опьянены,
Мы вдруг забыли утро и вдруг вступили в сны.
И утро превратилось в моря без берегов,
Моря плавучих тучек, ветвей, кустов, цветов.
Цветы, деревья, травы, и травы, и цветы,
Моря цветов и красок, любовь, и я, и ты.
Лицо к лицу склонивши и руку в руку взяв,
Мы вдруг прониклись счастьем легко дрожащих трав.
Безмерным светом солнце светило с высоты,
И было изумленье, восторг, и я, и ты.
В нас царствовала Вечность, в нас был короткий час,
И утро вырастало для нас, для нас, для нас.
Мы были два сиянья, два призрака весны,
Черемухой душистой подсказанные сны.

Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все. За внешностью вещей и обличий надо угадать их вечно прекрасную сущность. Если видеть кругом себя только доступное обычному людскому взору, невозможно молиться всему. Но от самого ничтожного есть переход к самому великому. Каждое событие — грань между двумя бесконечностями. Каждый предмет создан мириадами воль и стоит, как неисключимое звено, в будущей судьбе вселенной. Каждая душа — божество, и каждая встреча с человеком открывает нам новый мир. Мелкого нет ничего: все явления — только легкая ткань, покрывающая неизмеримые бездны. Смело ступает около них, между ними только тот, кто их не видит, кто слеп. Кто умеет смотреть вглубь, знает священный ужас перед безднами, окружающими жизнь.

«Я за край взглянуть умею и свою бездонность знаю»,— говорит Бальмонт почти с похвальбой. И в одном из прекраснейших своих стихотворений он воплощает это ощущение бездны в нежном образе погибающих придорожных трав.

Спите, полумертвые, увядшие цветы,
Так и не узнавшие расцвета красоты,
Близ путей заезженных взращенные Творцом,
Смятые невидевшим тяжелым колесом.
В час, когда все празднуют рождение весны,
В час, когда сбываются несбыточные сны,
Всем дано безумствовать, лишь вам одним нельзя,
Возле вас раскинулась заклятая стезя.
Вот полуизломаны лежите вы в пыли,
Вы, что в небо дальнее светло глядеть могли,
Вы, что встретить счастие могли бы, как и все,
В женственной, в нетронутой, в девической красе.
Спите же, взглянувшие на страшный, пыльный путь,
Вашим равным царствовать, а вам — навек уснуть,
Богом обделенные на празднике мечты,
Спите, не видавшие расцвета красоты.

Символизм этого стихотворения достигает всеобъемлющего охвата. Оно властно дает чувствовать, как близко ото всех нас пролегает тот «страшный» путь, где каждый может погибнуть под роковым, тяжелым, «невидящим» колесом...

Нигде мистическая сторона мира не открывается так явно, как в любви. В миг страстного признания, в миг страстного объятия одна душа прямо смотрит в другую душу. Таинственные корни любви, ее половое начало тонут в самой первооснове мира, опускаются к самому средоточию вселенной, где исчезает различие между я и не я, между ты и он. Любовь — уже крайний предел нашего бытия и начало нового, мост из золотых звезд, по которому человек переходит к тому, что уже «не человек» или даже — еще «не человек», к Богу или зверю. Любовь дает, хотя на мгновение, возможность вырваться из условий своего бытия, вздохнуть воздухом иного небосклона, слить все чувства, всю мысль, всю жизнь, весь мир в одном порыве.

«Блуждая по несчетным городам, одним я услажден всегда — любовью»,— это слова Бальмонта. «Как тот севильский Дон Жуан», он переходит в любви от одной души к другой, чтобы видеть новые миры и их тайны. Его поэзия славит и славословит любовь, все обряды любви, всю ее радугу. Он сам говорит, что, идя по путям любви, он может достигнуть «слишком многого — всего!». И здесь же воплощает любовь и сладострастие в образе *губительного* цветка — арума.

Тропический цветок, багряно-пышный арум.
Твои цветы горят ликующим пожаром.
Твои листы грозят, нельзя их позабыть,
Как копья, чья судьба — орудьем смерти быть.
Цветок-чудовище, надменный и злоокий,
С недобрым пламенем, с двуцветной поволокой,
Снаружи блещущей сиянием зари,
Светло пурпуровой — и черною внутри.
Губительный цветок, непобедимый арум,
Я предан всей душой твоим могучим чарам,
Я знаю, что они так пышно мне сулят:
С любовным праздником в них дышит жгучий яд.

Однако ни в любви, ни на других путях жажда полноты мгновения не может никогда быть утолена до конца, потому что по самой сущности своей ненасытима. Она требует, чтобы каждое мгновение распадалось на бесконечное число ощущений, но в человеке все ограниченно, все конечно. При всей яркости жизни, при всем ее безумии, каждую душу должно охватывать чувство безнадежной, роковой неудовлетворенности. Только в состояниях экстаза душа действительно отдает себя всю, но она не в силах переживать эти состояния сколько-нибудь часто. Обычно же какая-то доля сознания остается на страже, следит со стороны за всем буйством жизни и своим едва приметным, но неотступным взором уничтожает целость мгновения, делит

его пополам. Из этого мучительного ощущения непобедимо возникает зависть ко всему, что живет вне форм человеческой жизни,— к тучам, к ветру, к воде, к огню. В стихиях нет нашей сознательности, они каждому мигу могут отдаваться вполне, не помня о промелькнувшем, не зная о следующем. Им не приходится, подобно нам, с горечью восклицать о всех сменяющихся мгновениях: «не те! не те!»

Песни к стихиям — одна из любимейших тем бальмонтовской лирики. «Мне людское незнакомо»,— обмолвливается он. Он пишет гимны Огню, Солнцу, планетам. Целый отдел его книги посвящен «четверогласию стихий». Он называет ветер «вечным своим братом», океан — древним «прародителем» всех людских поколений.

Океан, мой древний прародитель,
Ты хранишь тысячелетний сон,
Светлый сумрак, жизнедатель, мститель,
Водный, вглубь ушедший небосклон!
Зеркало предвечных начинаний,
Видевшее первую зарю,
Знающее больше наших знаний,
Я с тобой, с бессмертным, говорю!
Ты никем не скованная цельность,
Мир земли для сердца мертв и пуст,—
Ты же вечно дышишь в беспредельность
Тысячами юно жадных уст!
Тихий, бурный, нежный, стройно-важный,
Ты как жизнь, и правда, и обман.
Дай мне быть твоей пылинкой влажной,
Каплей в вечном... Вечность! Океан!

Жажда полноты каждого мгновения, ощущение окружающих нас бездн, чувство таинства в страсти и слияние с стихийной жизнью — вот четыре основных течения в творчестве Бальмонта.

Они увлекают в свои русла все его впечатления. Они же определяют и его литературные симпатии («Нам нравятся поэты, похожие на нас»). В искании полной жизни, цельных, стремительных характеров он пришел к Кальдерону, к испанской драме XVII века; «Чувство тайн» роднит его с поэтом ужаса, безумным Эдгаром; отношение к любви, к женщине близит с Бодлером и современными «декадентами»; наконец, проникновение в жизнь стихий — с Шелли и индийским пантеизмом. К основным течениям примыкают второстепенные, но это скорее заводи, живущие лишь полусамостоятельной жизнью, питаемые в сущности все теми же струями. Так из веры в возможность «полной» жизни, как ее обратная сторона, получается ненависть к жизни тусклой, умеренной, переходящая в злобные, почти уже не лирические сатиры (напр., «В домах»). Гимны к стихиям, напротив, часто разрешаются в тихие, детские песенки, милые, кроткие и красивые, о полях, о весне, о зорях и снежинках... Но четыре голоса остаются основными во всем

существе Бальмонта и во всей его поэзии. И все они как-то полногласно сливаются в последнем восклицании его русалки, всплывшей-таки «с глубокого дна» и увидевшей солнце, хотя оно и сожгло ей очи:

«Я видела солнце,— сказала она,—
Что после; не все ли равно!»

* * *

То, «что мы теперь считаем праздным сном», все роды предчувствий, внушений, гаданий и симпатий, все, что теперь так случайно и бессильно в нас, некогда составит, конечно, самую сущность духовной жизни человека. Современный черепаший ход мышления, наше причинное познание заменится пламенной интуицией. Пределы сознания раздвинутся, и их затопит то необъемлемое, что мы называем сейчас бессознательным. Но тогда, в этом едва представимом грядущем, эти тайные силы достигнут своего полного расцвета и сделают человека во всех случаях жизни более зорким, более чутким, более властным. Теперь же, едва пробуждаясь от многовекового сна, они еще не могут заменить нам более грубых, но более привычных нам способов познания мира. Нам легче двигаться вперед, ползя мыслью от положения к положению, как червяк-землемер, чем, порываясь, лететь, как птицы на нетвердых крыльях. Так прозревший слепец сначала более доверяет (и справедливо!) своей ощупи.

В Бальмонте бессознательная жизнь преобладает над сознательной. Но гордый своим светлым оком, он, этот прозревающий слепец, слишком полагается на силу своего прозрения. Он отваживается на самые запретные дороги, иногда проходит там, где, казалось, нет пути, а иногда жалко скользит и падает там, где многие идут свободно, руководствуясь клюкой. Везде, где сила в сознательности, в ясности мысли, Бальмонт слабее слабых. Все его попытки дать ширину мысли, вместить в стих широкие обобщения, охватить века в четком образе — кончаются неуспехом. Его эпическая попытка, длинная поэма «Художник-Дьявол», кроме нескольких красиво формулированных мыслей да немногих истинно лирических отрывков, вся состоит из риторических общих мест, из того крика, которым певцы стараются заменить недостаток голоса. И в лирике Бальмонт никогда не может взглянуть на свои создания посторонним взором критика. Он или в них, или уже безнадежно далек от них. Потому-то Бальмонт никогда не может поправлять своих стихов. Его поправки — искажения. Если стих ему не удается, он спешит к следующему, довольствуясь — для связи — каким-нибудь приблизительным выражением. Это делает смысл иных его стихов темным, и эта темнота — самого нежеланного рода: ее причина не в темноте содержания, а в



К. Бальмонт.
Будем как Солнце.
М., 1903. Обложка
работы Фидуса

неточности выбранных выражений. Довольствуется Бальмонт в таких случаях и пустыми, ничего не говорящими трафаретами. При всей тонкости общего построения стихотворений, он в отдельных стихах доходит до пределов банальности.

* * *

В одном стихотворении Бальмонт говорит о себе:

> Я изысканность русской медлительной речи,
> Предо мною другие поэты предтечи.

Если Бальмонт сказал это, имея в виду свой стих, его певучесть, свою власть над ним,— он прав. Равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было и нет. Могло казаться, что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность. Такой недосягаемый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане», совершенно меркнет перед лучшими песнями Бальмонта. Да! Он впервые открыл в нашем стихе «уклоны», открыл возможности, которых никто не подозревал, небывалые перепевы гласных, переливающихся одна в другую, как капли влаги, как хрустальные звоны.

Однако при этом стих Бальмонта сохранил всю конструкцию, весь остов обычного русского стиха. Можно было ждать, что Бальмонт, при его стремительной жажде смены впечатлений, отдаст свой стих на волю четырем ветрам, изломает его, разобьет в блестящие брызги, в жемчужную пыль.

Но этого нет совершенно. Стих Бальмонта — это стих Пушкина, стих Фета, усовершенствованный, утонченный, но по существу все тот же. Движение, которое создало во Франции и Германии vers libre, которое искало новых приемов творчества, новых форм в поэзии, нового инструмента для выражения новых чувств и идей,— почти совсем не коснулось Бальмонта. Мало того, когда Бальмонт пытается перенять у других некоторые особенности нового стиха, это ему плохо удается. Его «прерывистые строки», как он называет свои безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева, не приобретая свободы стиха Верхарна, Демеля и Аннунцио. Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворства.

И далеко не всегда новое содержание укладывается на прокрустово ложе этих правильных размеров. Безумие, втесненное в слишком разумные строфы, теряет свою стихийность. Ясные формы придают опошливающую ясность всему смутному, хаотическому, что пытается влить в них Бальмонт. Он как бы принимает наоборот завет Пушкина: «Пока не требует поэта...»

У пушкинского поэта душа просыпалась, как орел, при божественном зове. У Бальмонта она что-то теряет от своей силы и свободы. В жизни Бальмонт свободен без предела, в искусстве он скован и спутан тысячами правил и предрассудков. В жизни он «стихийный гений» и «светлый бог» (его собственные слова), в поэзии он раньше этого — литератор. Его порывы, его страстные переживания, пройдя через его творчество, блекнут; в большинстве их от огня и света остаются только тускнеющие угли: для нас они еще пламенны и ярки, но они уже совсем не то солнце, которым были.

Таковы пределы бальмонтовской поэзии.

* * *

«Будем как солнце» — уже шестой сборник стихов Бальмонта (если не считать изданного в 1890 г.). Предыдущий, «Горящие здания», был мгновенной вспышкой, блистательным фейерверком. Почти весь он был написан в несколько недель. В нем была острота и напряженность порыва. «Будем как солнце» — творчество нескольких лет. Поэзия Бальмонта разлилась здесь во всю ширь и видимо достигла своих вечных берегов. Она попыталась кое-где даже переплеснуть через них, но неудачно, какой-то бессильной и мутной волной. Надо думать: ей суждено остаться под этим небосклоном. Но в своем мире — Бальмонт, конечно, еще будет достигать новой и новой глубины, к которой пока лишь стремится.

«Будем как солнце» ставит Бальмонта в ряду наших лириков тотчас после Тютчева и Фета. Он их ближайший и единственный преемник. Среди современных поэтов Бальмонт, бесспорно, самый значительный — и по силе стихийного дарования, и по своему влиянию на литературу. Всем его современникам приходится заботиться прежде всего о том, чтобы не попасть в сферу его притяжения, сохранить самостоятельность. Бороться с Бальмонтом в области чистой лирики — опасный подвиг. Мало надежд даже остаться хромым, как Иаков.

1904
1908



ВѢСЫ

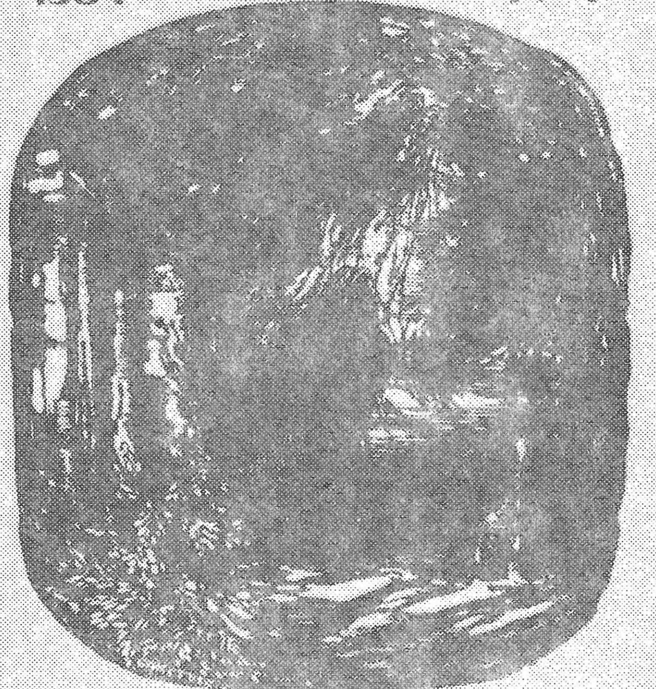
НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ И КРИТИКО-



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЙ ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

ПЕРВЫЙ ГОДЪ ИЗДАНІЯ

1904 № 1



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СКОРПІОНЪ»

КЛЮЧИ ТАЙН

Лекция, читанная автором в Москве, 27 марта 1903 г., в аудитории Исторического музея, и 21 апреля того же года, в Париже, в кружке русских студентов

I

Когда бесхитростные люди встречаются с вопросом, что такое искусство,— они не пытаются уяснить себе, откуда оно взялось, какое место занимает во вселенной, но принимают его как факт и только хотят найти ему какое-нибудь применение в жизни. Так возникают теории полезного искусства, самая первобытная стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Людям кажется так естественно, что искусство, если оно существует, должно быть пригодно для их ближайших маленьких нужд и надобностей. Они забывают, что в мире есть множество вещей, для людей совершенно бесполезных, как, например, красота, и что сами они в своей жизни постоянно совершают поступки совершенно бесполезные — любят, мечтают.

Конечно, нам смешно теперь, когда Тассо уверяет, что поэтические вымыслы подобны «сластям», которыми обмазывают края сосуда с горьким лекарством; мы с улыбкой читаем стихи Державина к Великой Екатерине, где он сравнивает поэзию со «сладким лимонадом». Но разве сам Пушкин, который частью под влиянием отголосков Шеллинговской философии, частью самостоятельно дойдя до таких взглядов, поносил «печной горшок» и попрекал чернь за искание «пользы», в «Памятнике» не обмолвился такими стихами:

> И долго буду тем любезен я народу,
> Что чувства добрые я лирой пробуждал.

А Жуковский, приспособляя стихотворение Пушкина к печати, разве не поставил дальше уже прямо:

Что прелестью живой стихов я был полезен...—

что́ и дало повод торжествовать Писареву.

В большой публике, в той публике, которая знает искусство в форме романов в журналах, оперных представлений, симфонических концертов и картинных выставок, до сих пор безраздельно господствует убеждение, что все назначение искусства — давать благородное развлечение. Танцевать на балах, кататься, играть в винт — тоже развлечения, но менее благородные; и люди, принадлежащие к интеллигенции, должны, между прочим, читать Короленко, а то и Метерлинка, слушать Шаляпина и бывать на Передвижной и на декадентских выставках. Роман помогает провести время в вагоне или перед сном в постели, в опере встречаешь знакомых, на картинной выставке рассеиваешься. И эти люди достигают своих целей, действительно отдыхают, рассеиваются, смеются, засыпают.

Защитником «полезного искусства» выступает в своих книгах не кто иной, как «апостол красоты» Рескин. Он советовал ученикам срисовывать листья олив и лепестки роз, чтобы приобрести самим и дать другим бо́льшие сведения, чем у нас были до сих пор, об оливках Греции и диких розах Англии; советовал воспроизводить скалы, горы и отдельные камни, чтобы получить более полное понятие о свойствах горной структуры; советовал скорей изображать древние исчезающие руины, чтобы хоть на полотне сохранить их образы для любопытства будущих веков. «Искусство,— говорит Рескин,— дает форму знания, делает навсегда видимыми для нас те предметы, которые без него не могла бы описать наша наука, не могла бы удержать наша память». И еще: «Вся сущность искусства зависит от того, истинно ли оно и полезно ли. Великие мастера могли допустить себя до неумелости, до уродства, но никогда — до бесполезности».

Подобно тому как Рескин к пластическим искусствам, относится к поэзии очень распространенная и едва ли не господствующая школа историков литературы. Они видят в поэзии лишь точное воспроизведение жизни, по которому можно изучать быт и нравы того времени и той страны, где создавалось поэтическое произведение. Они тщательно изучают описания поэта, психологию созданных им лиц, его собственную психологию, переходя потом к психологии его современников и к характеристике его времени. Они совершенно убеждены, что весь смысл литературы — в том, чтобы быть подспорьем для изучения быта такого-то века, и что читатели и сами поэты, не сознавая этого, как не ученые, просто пребывают в заблуждении.

Таким образом у теории «полезного искусства» и в наши дни находятся довольно видные сторонники. Между тем до очевидности ясно, что нет никакой возможности натянуть эту теорию на все явления искусства, что она до смешного мала для

него — как кафтан карлика для Духа Земли. Нельзя же в угоду добрым буржуа, желающим получать от искусства «благородные развлечения», ограничить все искусство Зудерманом и Бурже. Многое в искусстве никак не подойдет под понятие «наслаждение», если только понимать это слово в его естественном смысле, а не подставлять под него ничего не говорящий, сам требующий объяснения термин «эстетическое наслаждение». Искусство ужасает, искусство потрясает, заставляет плакать. В искусстве есть Эсхил, есть Эдгар По, есть Достоевский. Еще недавно Л. Толстой, с своей обычной меткостью выражений, приравнял ищущих в искусстве одних наслаждений — людям, которые стали бы утверждать, что единственная цель еды — удовольствие вкуса.

Точно так же нельзя в угоду знанию и науке видеть в искусстве только отражения жизни. Хотя сам божественный Леонардо писал рассуждения о том, come lo specchio è maestro de' pittori, и хотя недавно еще в литературе и в пластических искусствах «реализм» казался завершительным словом (так об этом сообщают в школьных учебниках поныне),— но искусство никогда не воспроизводило, а всегда преображало действительность: даже на картинах да-Винчи, даже у самых ярых реалистов-писателей, вроде Бальзака, нашего Гоголя, Золя. Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке. Ни Кельнский собор, ни симфонии Бетховена не воспроизводят окружающего нас. В скульптуре дается только форма без окраски, в живописи только цвета без формы, тогда как в жизни то и другое неразделимо. Скульптура и живопись дают недвижимые мгновения, тогда как в мире все течет во времени. Скульптура и живопись повторяют только внешность предметов: ни мрамор, ни бронза не в силах передать строение кожи; у статуй нет сердца, легких, внутренностей; в нарисованном горном кряже нет скрытых минералов. Поэзия лишена пространственного воплощения; из бесчисленных чувств, из непрерывного течения событий она выхватывает только отдельные мгновения и сцены. Драма соединяет со средствами поэзии средства скульптуры и живописи, но за декорацией комнаты нет других частей квартиры, улицы, города; актер, уходя за кулисы, перестает быть принцем Гамлетом; что в действительности длилось двадцать лет, на сцене можно увидать в два часа.

Искусство никогда, кроме редких анекдотических случаев, не обманывает людей, как Зевксисовы плоды глупых птиц. Никто не принимает картину за вид в открытое окно, никто не раскланивается с бюстом своего знакомого, и ни один автор не был приговорен к тюрьме за вымышленное в рассказе преступление. Мало того, тем именно произведениям, которые с особым сходством воспроизводят действительность, мы отказываем в названии художественных. Мы не признаем искусством ни па-

норам, ни восковых статуй. Да и что было бы достигнуто, если б искусству удалось в совершенстве передразнить природу? К чему могло бы пригодиться удвоение действительности? «Преимущество нарисованного дерева перед настоящим,— говорит Авг. Шлегель,— только в том, что на нем не может быть гусениц». Никогда ботаники не станут изучать растение по рисункам. Никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан, уже по одному тому, что в лицо ему не будет веять соленый запах и не будет слышно ударов волн о береговые камни. Предоставим воспроизведение действительности фотографии, фонографу — изобретательности техников. «Искусство относится к действительности, как вино к винограду»,— сказал Грильпарцер.

У защитников «полезного искусства» есть, правда, одно убежище. Искусство не служит личному индивидуальному наслаждению. Искусство не служит целям науки. Но оно может служить обществу, социальному строю. Польза искусства может быть в том, что оно общит отдельных личностей между собой — переливая чувства одного другому, что оно спаивает в одно целое классы общества и помогает их исторической борьбе между собой. Искусство с этой точки зрения — только средство общения людей между собой в ряду других средств, каковы, во-первых, слово, далее — письменность, печать, телеграф, телефон. Обычное слово, прозаическая речь передает мысли, искусство же передает чувства... Такой круг мыслей с силой и остроумием защищал Гюйо. У нас те же идеи, несколько видоизменив их, недавно проповедовал Л. Толстой.

Но разве эта теория объясняет, почему художники творят и почему слушатели, читатели, зрители ищут художественных впечатлений? Когда скульпторы мнут глину, когда художники покрывают красками холсты, когда поэты ищут верных слов, чтобы выразить, что им надо,— никто из них не задается целью передать свои чувствования другому. Мы знаем художников, которые презирали человечество, которые творили только для себя, без цели, без намерения обнародовать свои творения. Разве нет самоуслаждения в творчестве? Разве Пушкин не сказал художнику: «Твой труд — тебе награда»? И почему читатели не порывают этой телеграфной нити между собой и душой художника? Что им в этих чувствах незнакомого им человека, жившего часто много лет тому назад, в другой стране? Разгадать, на чем утверждены темные алкания художника и ответные ему алкания его слушателя и зрителя,— вот в чем задача науки о искусстве. И этой разгадки нет в схоластическом ответе: «искусство полезно, потому что дает общение чувств; а общение чувствами нам желательно, потому что у нас есть особый инстинкт общительности».

Упрямство поборников «полезного искусства», несмотря на все удары, нанесенные им европейской мыслью последнего

столетия, не скудеет до наших дней и, вероятно, не иссякнет до последних дней, пока будут существовать споры о искусстве. Всегда останется возможность указать в том или в ином пользу искусства. Но мало ли как можно использовать тот и другой предмет, ту и другую силу! Археологи изучают древний быт по остаткам зданий. Но мы строим наши дома не для того, чтобы развалины их служили подспорьем для археологов XL века. Графологи утверждают, будто по почерку можно узнать характер человека. Но финикийцы (согласно мифу) изобрели письмо совсем не с этой целью. Крестьянин в крыловской басне обрек топор на тесание лучин. Топор справедливо заметил, что он в том не виноват. В повести Марка Твена о принце и нищем бедный Том, попав во дворец, пользуется государственной печатью для того, чтобы колоть ею орехи. Может быть, Том колол орехи очень удачно, но все же назначение государственной печати — иное.

II

Люди иного склада мысли, оставляя в стороне вопрос, на что нужно искусство, какая от него польза,— ставили себе иной, метафизический: что такое искусство. Отрывая искусство от жизни, они рассматривали его создания как что-то самодовлеющее, замкнутое в самом себе. Так возникали теории «чистого искусства» — вторая стадия в отношениях человеческой мысли к искусству. Увлекаясь борьбой с защитниками прикладного, полезного искусства, эти люди доходили до другой крайности, утверждали, что пользы от искусства и не должно быть, никакой и никогда, что искусство прямо противоположно всякой корысти, всякой цели: искусство — бесцельно. С беспощадной прямотой выражал эти мысли наш Тургенев. «У искусства нет цели, кроме самого искусства»,— говорил он. А в письме к Фету и еще резче: «Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмаз его венца». Когда же сторонников этих взглядов спрашивали: что же соединяет в один класс создания, признаваемые ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодии Моцарта — все это искусство, что общего между ними? — они отвечали — Красота!

Это слово, впервые произнесенное в таком смысле в древности, подхваченное и тысячекратно повторенное немецкими эстетиками, стало своего рода заклинанием. Им упивались, им опьяняли себя, даже и не желая вникнуть в его смысл.

> Лишь юности и красоты
> Поклонником быть должен гений,—

говорил Пушкин. Майков повторил его завет почти слово в слово, говоря, что искусство —

не откровенья ли
С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты.

Казалось бы чуждый им, Бодлер создал потрясающий образ Красоты, губящий и влекущий к себе:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière
. . . .
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Когда теория «чистого искусства» только создавалась, под красотой можно было разуметь то именно, что это слово означает в языке. Почти к каждому созданию античного искусства и искусства времен лжеклассицизма можно было применить слово «прекрасно». Прекрасны были обнаженные тела статуй, образы богов и героев, величаво-прекрасны были мифы трагедий. Однако и в греческой скульптуре, и в греческой поэзии были Терситы, повешенные рабы, кровосмешения,— что не очень-то укладывалось в понятие красоты. Уже Аристотелю и позднее его подражателю, Буало, приходилось советовать изображать безобразное так, чтобы оно все-таки казалось привлекательным. Но романтики и их преемники реалисты отвергли это прикрашивание действительности. Все безобразие мира вторглось в художественное творчество. На картинах проступили уродливые лица, лохмотья, жалкая обстановка действительности; романы и поэмы из царских чертогов перенесли свое действие в сырые подвалы и на дымные чердаки, поэзия приняла в себя суету повседневной жизни, ее пороки, ее ужасы, ее ничтожество — мелких, пошлых людишек современности. Не осталось возможности сослаться даже на красоту духовную, когда речь шла о Плюшкине. Красота, как некогда дева Астрея, ultima coelestum, по-видимому окончательно покинула искусство, и только при полной слепоте к окружающему можно было после Гоголя, после Диккенса, после Бальзака воспевать откровения

С надзвездной высоты,
Из царства вечной юности
И вечной красоты.

Вдобавок, и самое понятие красоты не неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины, добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. Что было красотой для ассирийца, нам кажется

безобразным; модные костюмы, которые пленяли красивостью Пушкина, у нас возбуждают смех; что и теперь считает прекрасным китаец, нам чуждо. А между тем создания искусства всех веков и всех народов равно побеждают нас. История еще недавно была свидетельницей, как японское искусство поработило Европу, хотя понятие о красоте в этих двух мирах совершенно различное. В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте. И мраморы Пергамского жертвенника вечны не потому, что прекрасны, а потому, что искусство вдохнуло в них свою жизнь, независимую от красоты.

Чтобы сколько-нибудь согласовать теорию чистого искусства с фактами, ее защитникам пришлось всячески насиловать понятие красоты. С давних пор стали давать, говоря о искусстве, понятию «красота» разные, часто довольно неожиданные значения. Красоту отождествляли с совершенством, с единством во многообразии, искали ее в волнующихся линиях, в мягкости, в умеренности размеров. «Злосчастное понятие красоты,— говорит один немецкий критик,— растягивали во все стороны, как если бы оно было из резины... Говорят, что, по отношению к искусству, слово красота надо понимать в более широком смысле, но вернее было бы сказать — в слишком широком. Утверждать, что Уголино прекрасен в более широком смысле, все равно как утверждать, что зло есть добро в более широком смысле и раб есть господин в более широком смысле».

Особенным успехом пользовалась подмена слова «красота» словом «типичность». Но если наложить эти два понятия одно на другое, они далеко не совпадут. Красота не всегда типична, и не все типичное прекрасно. Le beau c'est rare, говорила целая школа в искусстве. Изумрудно-зеленые глаза слишком многим кажутся прекрасными, хотя встречаются редко. Крылатые человеческие фигуры на восточных изображениях поражают красотой, но они плод фантазии и сами создают свой тип. С другой стороны, разве нет животных, по самым отличительным признакам своим некрасивых, которых нельзя изобразить типично иначе как безобразными: таковы каракатицы, скаты, пауки, гусеницы... А типы всех внутренних некрасивостей, всех пороков, всего плоского в человеке, глупого, пошлого — как могут они стать красотой? И разве новое искусство, все смелее и смелее уходя в мир личных, индивидуальных чувствований, ощущений мгновения и именно этого мгновения, не порывает навсегда и решительно с призраком типичности?

В одном месте Пушкин говорит о «науке любовной», о «любви для любви» и замечает:

эта важная забава
Достойна старых обезьян
Хваленых дедовских времян.

Те же слова можно повторить о «искусстве для искусства». Оно отрывает искусство от жизни, т. е. от единственной почвы,

на которой что-либо может взрасти в человечестве. Искусство во имя бесцельной Красоты (с большой буквы) — мертвое искусство. Как бы ни были безупречны формы сонета, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего — что меня повлечет к ним? Человеческий дух не может примириться с покоем. «Je hais le mouvement qui déplace les lignes» — «Я ненавижу всякое перемещение линий»,— говорит Красота у Бодлера. Но искусство — всегда искание, всегда порыв, и сам Бодлер в свои отточенные сонеты влил не смертную недвижность, а водовороты тоски, отчаянья и проклятий. Та самая государственная печать, которой Том колол во дворце орехи, вероятно, очень красиво сверкала на солнце. Но и красивый блеск не был ее назначением. Она была создана для большего.

III

Совершенно с иных путей подступали к искусству люди науки. Наука не имеет притязаний проникнуть в сущность вещей. Наука знает только соотношения явлений, умеет только сравнивать их и сопоставлять. Наука не может рассматривать никакой вещи без ее отношения к другим. Выводы науки — это наблюдения над соотношениями вещей и явлений.

Наука, подойдя со своими специальными методами к созданиям искусства, прежде всего отказалась рассматривать их в них самих. Она поняла, что создание искусства без отношения к человеку — к художнику-творцу и к воспринимающему чужое творчество — есть не более как размалеванный холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки. Невозможно найти ничего общего между египетскими пирамидами и стихами Китса, если забыть о замыслах строителя и поэта и о впечатлениях зрителей и читателей. Отождествить то и другое можно лишь в человеческом духе. Искусство существует только в человеке и нигде более. Честь сознания этой истины принадлежит философам английской школы. «Красота,— писал Браун,— не есть что-либо существующее в предметах, независимо от наблюдающего его духа, и потому нечто стойкое, как самые предметы. Красота — это волнения нашего духа и, подобно другим волнениям, изменяется при разных обстоятельствах».

Опираясь на эту истину, науке естественно открывались два пути для изучения искусства: изучение душевных волнений, овладевающих зрителем, читателем, слушателем, когда он отдается художественным впечатлениям, и изучение душевных волнений, которые побуждают художника к творчеству. Наука и пошла по этим двум путям, но почти с первых шагов заблудилась.

Безнадежно неудачной надо признать попытку связать изучение эстетических волнений, тех впечатлений, какие дают

нам создания искусства, с физиологией. Связь психологических факторов с физиологическими представляет загадку для науки даже в самых простейших явлениях. Она еще не умеет объяснить переход укола булавки в чувство боли. Желание свести безмерно сложные художественные волнения к чему-либо вроде приятного или неприятного движения глазного яблока — не может дать ничего, кроме смешного. Все физиологические объяснения эстетических явлений не идут дальше сомнительных аналогий. С равным успехом можно было искать в физиологии (в ее теперешнем развитии) разрешение вопросов высшей математики.

Большее могла бы здесь сделать психология. Но и этой науке, о которой Метерлинк сказал, что она «узурпировала прекрасное имя Психеи»,— тоже еще далеко до зрелости. Она исследовала пока — только самые простые явления нашей духовной жизни, хотя с легкомыслием, свойственным детям, и спешит утверждать, что знает уже все, что иного ничего в человеческом духе и нет, а если что и есть, то совершается все по тем же трафаретам. Очутившись перед одним из наиболее таинственных явлений человеческого бытия, перед сфинксовой загадкой искусства,— психология эту сложную математическую задачу, требующую утонченнейших методов высшего анализа, стала решать четырьмя правилами арифметики. Конечно, задача осталась нерешенной, ответ получился самый произвольный. Но психология заявила, что работа сделана. А если самые факты не подходили под ее шаблон, тем хуже для фактов!

Психологическая эстетика набрала ряд явлений, которые признала «прямыми производителями эстетического чувства», каковы, например, в области зрения: сочетание светотени, гармония цветов и их соединение с блеском, красота сложных движений и форм, соразмерность частей, твердая и легкая поддержка тяжести,— или в области звуков: особые сочетания тонов, называемые мелодией и гармонией, темп, эмфазис, каданс. К этим «производителям» она прибавила разные приятные ощущения, доставляемые способностью ассоциаций. И этим «сложением и вычитанием», даже без «умножения и деления», психологическая эстетика поныне намерена решать вопрос о искусстве. Она серьезно думает, что каждое художественное создание можно в ее грубом смысле разложить на эти грубые элементы: на блеск, на кривизну, на мелодию — и что после этого разложения не получится никакого остатка.

Не говоря уже, что простота многих из этих quasi-элементов весьма сомнительна,— все дело в том и состоит, что только в искусстве эти впечатления вызывают «эстетическое волнение». Все мы знаем блеск солнца, он часто красив, приятен, им можно услаждаться: но в нем нет того единственного трепета, который вливают создания искусства во всех истинно умеющих приникать к ним. А в поэме, где изображено то же солнце,

хотя оно из стихов и «не освещает» (замечание Лотце),— оно блестит для нас совершенно особенным блеском, блеском созданий искусства. И так везде. Разломаем клингеровского Бетховена на куски — на разноцветные мраморы, на тусклые и блестящие металлы, присоединим даже сюда «ассоциативные» чувства о создателе IX симфонии, но — восторга, который охватывает нас перед творением нового Фидия, не будет! И никогда нерукотворная красота природы, самые милые, изящные и торжественные пейзажи, чаруя, увлекая нас, не дадут нам именно того, что названо «эстетическим волнением». Вызывать это чувство суждено только особым посланникам Божиим, кому дано многозначительное имя творца — Ποιητής.

Другой путь повел науку к изучению духовных волнений, которые побуждают человека ваять статуи, писать картины, складывать стихи. Наука стала доискиваться, что за желания влекут художника, заставляют его работать — иногда до изнеможения — и находить самоудовлетворение в своей работе. И тот дух, который веял над наукой только что миновавшего века, который в свое время сорвал с их мест вещи и явления, казавшиеся недвижными XVIII философскому веку, и превратил их в неудержимый поток вечно меняющегося, вечно только становящегося мира, дух эволюционизма — устремил внимание исследователей на происхождение искусства. Как и во многих других случаях, наука подменила слово «быть» словом «стать» и начала исследовать не «что такое искусство», а «откуда возникло искусство», думая, что решает один и тот же вопрос. И вот явились подробные разыскания о начале искусства у первобытных людей и у дикарей, о грубых, бессильных зачатках орнамента, ваянья, музыки, поэзии... Наука думала разгадать тайну искусства, разбирая его генеалогическое дерево. В своем роде и здесь была применена теория наследственности, при уверенности, что душа ребенка всецело зависит от сочетания душевных свойств его предков.

Поиски этих предков искусства привели к теории, которая с полной решительностью была высказана впервые Шиллером. Эту теорию подхватил и развил мимоходом, но с подавляющей научной обстоятельностью Спенсер. Праотцом искусства была признана игра. Низшие животные не играют вовсе. Те же, у которых, благодаря лучшему питанию, остается избыток нервной деятельности, чувствуют потребность израсходовать ее — и расходуют в игре. Человечество ее расходует в искусстве. Крыса, которая грызет предметы, в пищу ей негодные, кошка, катающая клубок, особенно играющие дети — уже предаются художественной деятельности. Шиллеру казалось, что этой теорией он нисколько не принижает значение искусства. «Человек,— говорит он,— играет лишь там, где он является человеком в полном смысле слова, и он лишь тогда человек, когда играет». Эта теория примыкает, конечно, к теориям бесполез-

ного искусства, в чем и сознается Спенсер: «Искать цель, которая служила бы жизни, т. е. добру и пользе,— пишет он,— значит неизбежно упустить из виду эстетическое начало».

Подобно другому научному решению загадки искусства, и эта теория слишком широка, чтобы точно определить искусство, как теории «полезного» и «чистого» искусства были слишком узки. В поисках простейших элементов, на которые разлагаются эстетические волнения, наука представила такие элементы, которые часто не суть искусство и которые вовсе не объясняют своеобразного, единственного влияния искусства. В поисках причин, влекущих к творчеству, она тоже назвала такие, которые часто вовсе не приводят к искусству. Если всякое искусство — игра, то почему не всякая игра — искусство? Как положить между ними предел? Дети, играющие в мяч, не более ли похожи на взрослых, играющих в винт, чем на Микель-Анджело, творящего Давида? И почему тот же Микель-Анджело был художником, когда ваял свои статуи, и не был художником, когда играл в бабки? И почему мы знаем эстетические волнения, слушая полет Валькирий, но только забавляемся, глядя на возящихся котят? Как, наконец, объяснить то поклонение, которое возбуждают в человечестве художники всех времен: оно видит в них пророков, вождей жизни, учителей. Неужели же Ибсен и Лев Толстой в наши дни только устроители больших, всемирных игр?

Современная наука оказалась пока бессильной справиться с загадкой искусства. Выставленные ею теории не могут устоять, потому что в самих себе таят противоречия. Но если б даже допустить, что наука будущего счастливо обойдет все подводные камни и осторожно, проверяя свой каждый шаг, ощупывая каждую пядь земли клюкою своих методов, сделает все те выводы, какие доступны для нее,— даст ли она ответ на вопрос, что такое искусство? Но такого вопроса для науки даже не может существовать, так как он все-таки спрашивает о сущности. Наука ответит только, какое положение занимают эстетические волнения в ряду других душевных волнений человека и какие именно причины навели человека в прошлые тысячелетия его существования на художественное творчество. Удовлетворится ли этим наша мысль? Успокоимся ли мы на этих трезвых ответах точного знания?

Конечно нет. Возвращаясь к примеру, который уже дважды послужил нам, можно сказать, что наука только разложит в тигеле ту государственную печать, которой завладел бедный Том. Наука только скажет ему, сколько в ней золота и сколько лигатуры, только выяснит, как влияет ее блеск на человеческие глаза и насколько тяжело ее носить. Но о назначении этой вещи бедный Том по-прежнему не будет знать ничего. Кто же разгадает, что такое искусство, эта государственная печать в великом государстве вселенной?

IV

Поразительнее всего то, что все выставленные теории имеют за собой неопровержимые факты. Искусство доставляет наслаждение — кто станет спорить! Искусство поучает — мы знаем это на тысячах примеров. Но вместе с тем в искусстве часто нет ближайших целей, никакой пользы — отрицать это могут только фанатики. Наконец, искусство общит людей, раскрывает душу, делает всех причастными творчеству художника. Что же такое искусство? Как оно и полезно и бесполезно вместе? служит Красоте и часто безобразно? и средство общения и уединяет художника?

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы,— интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу, которое — кажется мне — дает объяснение всем этим противоречиям. Это — ответ Шопенгауэра. У самого философа его эстетика слишком связана с его метафизикой. Но, вырывая его угадывания из тесных оков его мысли, освобождая его учение о искусстве от совсем случайно опутавших его учений о «идеях», посредниках между миром нуменов и феноменов,— мы получим простую и ясную истину: искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это — приотворенные двери в Вечность.

Явления мира, как они открываются нам во вселенной — растянутые в пространстве, текущие во времени, подчиненные закону причинности,— подлежат изучению методами науки, рассудком. Но это изучение, основанное на показаниях наших внешних чувств, дает нам лишь приблизительное знание. Глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойством звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности на внешние предметы. Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно, и наука бессильны разоблачить эту ложь. Большее, что они могли сделать,— это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, делая возможным, облегчая их узнание, но не познание.

Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» — пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечат-

леть эти мгновения прозрения, вдохновения. Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения — нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной.

«Врата Красоты ведут к познанию»,— сказал тот же Шиллер. Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания. Когда дикарь чертил на своем щите спирали и зигзаги и утверждал, что это «змея», он уже совершал акт познания. Точно так же античные мраморы, образы гётевского «Фауста», стихи Тютчева — все это именно запечатление в видимой, осязательной форме тех прозрений, какие знавали художники. Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова...

Но в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников. И они воздвигали себе кумиров, вместо того чтобы молиться истинному Богу. История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм — это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. Не мешайте же новому искусству в его, как иной раз может показаться, бесполезной и чуждой современных нужд задаче. Вы мерите пользу и современность слишком малыми мерами. Польза человечества — вместе с тем и наша личная польза. Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство,— никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть,— величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас,— искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того — оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе.

ГЕОРГИЙ ЧУЛКОВ. КРЕМНИСТЫЙ ПУТЬ. Изд. В. М. Саблина. Москва, 1904. Ц. 1 р.

Недостаток поэзии г. Чулкова — что она мучительно напоминает творчество К. Бальмонта, Валерия Брюсова и кое-кого из близких к ним поэтов. Временами сходство даже возбуждает улыбку. Стихи «По тесной улице, взиравшей безучастно» словно взяты из «Me eum esse» (сборника В. Брюсова). Стихи:

Не спешите, пробуждаясь, уклоняться от борьбы,
И надменно не бегите от веления судьбы,
И в лучах сверхмерной жизни, предвкушая сны небес,
Не забудьте чрез зигзаги видеть Вечности отвес.
Там, где Вечность, есть и бездна...

и т. д.—

не могут не вызвать в памяти бальмонтовских:

Тише, тише совлекайте с древних идолов одежды,
Слишком долго вы молились, не забудьте прошлый свет...

Истинный поэт приносит и свою собственную форму стиха — свои приемы стихотворчества, свои размеры. До Бальмонта в русской поэзии не было тех напевных двустиший, тех повторных, внутренних рифм, которые теперь становятся достоянием всех. У г. Чулкова нет своего стиха: он пользуется чужим, составляющим общее достояние, публичным стихом, подобно тому, как есть публичные женщины. Г. Чулков стремится к красоте формы, но несмотря на это стихи его часто неряшливы. Рядом с изысканными звукоподражательными стихами стоят плоские, безнадежно прозаические, неприятные строчки. Он рифмует «звеня» и «шаля», «Христу» и «ему»... Образы Г. Чулкова необычны, но в них не отражение своеобразного взгляда мира, а только желание увидать то, чего другие не видят. В прозаическом отрывке «Стены шатаются» автор сначала «слышит шорох удаляющихся теней», потом говорится, что вечером «душа раскалывается на множество зеркальных кусочков», тотчас далее осень названа «роскошной женщиной, плачущей в истерике раздражающими слезами», и еще далее сказано, что осенние дни «написаны сепией и желтовато-зеленой краской...». Все эти претенциозные выражения могли бы даже быть изобразительными, каждое на своем месте; но они смешаны в кучу, один образ противоречит другому, и ни картины, ни впечатления не получается.

Г. Чулков не безнадежен. Может быть, он будет поэтом. Но его первая книга — только попытки и опыты, большей частью неудачные.

Л. МЕЛЬШИН (П. Ф. ГРИНЕВИЧ). ОЧЕРКИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ. СПб., 1904 г. Ц. 1 р. 50 к.

В книге г. Мельшина-Гриневича есть замечательное признание: «Те из живущих ныне поэтов, которые пытаются остаться верными лучшим заветам русской поэзии и вообще русской литературы,— или совершенно бездарны или же обладают очень слабым, еле мерцающим дарованием, перепевают старые, давно известные мотивы, рабски идут известной дорогой. Напротив, те поэты, в стихах которых слышится или слышалось присутствие настоящего таланта, увы!.. эти юноши-старцы направляют свое воображение в сторону больных и порой прямо извращенных фантазий, тоскуют по какой-то неведомой и недостижимой красоте и относятся с иронией к так называемой гражданской скорби». Г. Мельшину-Гриневичу, которого мы относим не к числу «совершенно бездарных», а к «обладающим слабым, еле мерцающим дарованием», следовало бы повнимательней остановиться на этом факте. Почему, в самом деле, все талантливое инстинктивно начинает сторониться от той партии, к которой принадлежит г. Мельшин-Гриневич,— чувствуя, что там смертное окостенение, что там уже невозможна жизнь.

А. Л. ВОЛЫНСКИЙ. КНИГА ВЕЛИКОГО ГНЕВА. Издание второе (?) СПб., 1904. Ц. 3 р.

Волынский производит тягостное впечатление человека, пережившего себя. Его имя должно остаться в истории русской литературы. Он был нужен в свое время. Он был тем колоколом, в который забили набат, когда медлить стало уже невозможно. Звуки набата были не всегда гармоничны, резки, крикливы, но они пугали, будили, заставляли воспрянуть и оглядеться. «Северный вестник», руководимый Волынским, был тем передовым бойцом, который пожертвовал своей жизнью, чтобы открыть путь всей рати. И мы с благодарностью и даже с некоторым пиететом повторяем имя А. Л. Волынского. Но зачем же этот гробовой призрак, этот мертвец, сохранивший только внешние облики жизни,— приходит на наши военные советы, на наши работы, на наши праздники? Привидение требует себе тех почестей, которые принадлежат могиле. Читая книгу А. Л. Волынского, эту «книгу великого гнева», чувствуешь, что для автора время остановилось на том дне, когда прекратился руководимый им журнал. Все позднейшие толстые книги А. Л. Волынского кажутся распространенной последней книжкой «Северного вестника». Те же мысли, тот же круг интересов, те же личные симпатии и антипатии. В книге пере-

печатано немало страниц из «Северного вестника», страниц полемики, имевшей узко-злободневное значение, и это еще более усиливает впечатление чего-то несовременного, пришедшего из другого мира. По-прежнему А. Л. Волынский заявляет, что он «борется за идеализм», и это уверение теперь, когда идеалистические направления окончательно восторжествовали во всех литературах, тоже звучит почти комическим, а вернее грустным анахронизмом. Г. Волынский поступил бы с истинным благородством, если бы отказался от своей роли «критика», более никому не нужного,— а посвятил бы свою деятельность исключительно таким исследованиям, как его работы о Леонардо да Винчи и Достоевском. Страницы, говорящие о Леонардо,— самая живая, самая ценная часть «книги великого гнева».

АЛЬМАНАХ ГРИФ. К. Бальмонт, А. Блок, А. Белый, П. Батюшков, Н. Валленберг, Л. Горн, М. Дурнов, В. Иванов, А. Койранский, Б. Койранский, А. Курсинский, С. Кречетов, А. Кондратьев, Лионель, В. Линденбаум, А. Миропольский, Одинокий, Н. Петровская, В. Подольский, А. Ремизов, Н. Сталь, Ф. Смородский, Н. Табенцкий, Г. Тверской, Н. Ярков, Эллис. Редактор С. А. Соколов. Москва, 1904 г. Ц. 1 р. 25 к.

Возможна ли школа в поэзии? Да, конечно. И русским поэтам по большей части именно недостает *школы*. Все работают вразброд. Русский стих, достигавший у отдельных художников, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, величайшего совершенства, у наших второстепенных поэтов (даже таких, как Апухтин, Голенищев-Кутузов, Жемчужников) — тускл, однообразен, бессилен. Открытия, сделанные одинокими искателями, приемы, выработанные ими, остаются в их частном пользовании. Каждый, пишущий стихи, начинает работу чуть не сначала. Резкую противоположность являет Франция, где именно мастерство техники — достояние общее, где всякий поэт умеет взять от стиха все, что он может дать. Вот почему образование у нас «декадентской» школы поэтов надо было бы приветствовать. Она могла бы способствовать той преемственности в технике стиха, которая у нас часто нарушается. Но школа в искусстве может что-нибудь дать только тому, кто способен взять. Мастерству стиха учиться можно и должно,— но только поэтам. Мы боимся, что те представители молодой школы, которые собрались во втором альманахе «Грифа», даром потеряли время, потраченное на уроки. Если не считать таких поэтов, как К. Бальмонт, Вяч. Иванов, А. Белый и



Альманах «Гриф». М., 1904. Обложка работы М. Дурнова

А. Блок, с творчеством которых все уже знакомы и которые действительно — отдельные инструменты в торжественном оркестре современной поэзии; если исключить еще два-три голоса, не сильных, но все же самостоятельных, как А. Ремизов, А. Миропольский, А. Койранский...— все остальное, т. е. почти две трети книги, то, что принадлежит именно «Грифу», окажется ненужными перепевами и скучными повторениями. Некоторые достигают известной ловкости стиха, например, В. Линденбаум, С. Кречетов, и могут сказать: «Мы пишем, как Бальмонт»... Они забывают только, что сам Бальмонт не писал и не пишет, как кто-то другой. Если нужно выбирать сравнительно лучшее из плохого, назовем Ф. Смородского: его две песенки приятно удивили после первой тетрадки его стихов, казалось бы не оставлявшей никаких надежд. Если же называть плохое в плохом — укажем на поразительную пошлость стихов г-на Эллис в духе Семирадского, рассказов г. Табенцкого во вкусе «Нивы» и измышлений г. Яркова в самом декадентском стиле.

Впрочем, альманах «Гриф» имеет еще значение предупреждения. Если эти недавно «новые» слова стали — конечно, в искаженных копиях — достоянием «толпы», это значит, что провозвестники их сделали свое дело. И теперь, если они из пророков не хотят перейти на роль комментаторов, они должны или пуститься в новые странствия, искать новых сокровищ, за Атлантический океан Неведомого, в Новый Свет Тайны,— или замолчать.

Д. РАТГАУЗ. НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ. Мск., 1904. Ц. 50 к.

В дешевых иллюстрированных журналах попадаются воспроизведения замечательных картин, представляющие часто несколько бесформенных пятен. Это — воспроизведения с воспроизведений, фотографии с фотографий, а вдобавок клише избилось от частого употребления... На такие иллюстрации похожи стихи Ратгауза. Это отдаленные перепевы Фета, третье или четвертое эхо могучего голоса, искаженное, ослабленное до неузнаваемости. Ратгауз не самостоятелен до последней крайности. Во всех пяти или шести книжках его стихов нет ни одного образа, которого не было бы у его предшественников, ни одного своеобразного размера, ни одной новой рифмы. Есть два замечательных стиха Фета:

Точно из сумрака бледные руки
Призраков нежных манят за собой.

В «Новых стихотворениях» читаем:

Чьи-то бледные, бледные руки
Простираются нежно ко мне.

И так на каждой странице!

П. Э. ТАЙНА. ДУШИ МОЕЙ НЕВОЛЬНЫЕ ПРИЗНАНЬЯ. СПб., 1903. Ц. 1 руб.

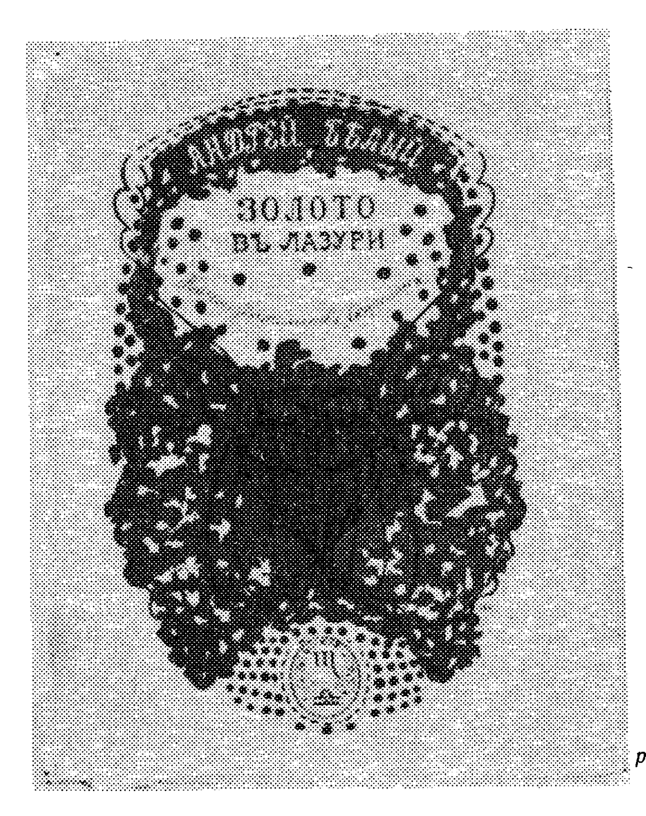
Плохо изданная, со множеством смешных опечаток книжка. Автор как поэт — безнадежно бездарен. У него есть попытки вырваться из трафарета обычного стихописания, он пробует «свободный стих», новые размеры, он все порывается заглянуть за те условности, в которые тысячелетней привычкой обращен мир. Но — «сердца бедного кончается полет одной бессильною истомой»... «бессильной» в самом роковом, в самом жестоком смысле слова.

Я с вами! Я с вами!
О небо! О тучи! Леса мои чудные!
Я с вами! Я с вами!

Может быть, за этими восклицаниями скрыт истинный порыв,— если не прозрение, то приближение к его порогу... Но для читателя вся книга — только груда слов, ненужных, жалко-смешных, детски неумелых. Впрочем, отсутствие в стихах внешнего лоска, легко достижимого,— даже скорей их достоинство.

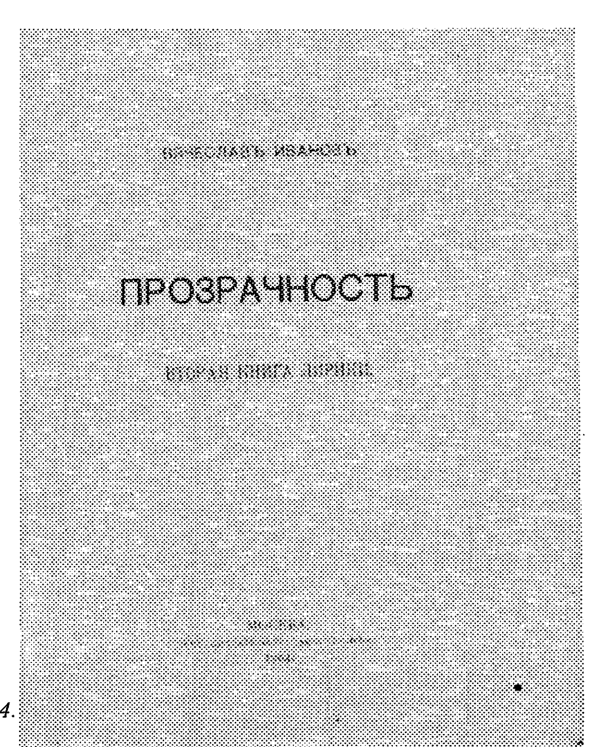
АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ. Первое собрание стихов. Книгоиздательство «Скорпион». Мск., 1904 г. 2 р.— ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. ПРОЗРАЧНОСТЬ. Вторая книга лирики. Книгоиздательство «Скорпион». Мск., 1904 г. 1 р. 50 к.

В Белом больше лиризма, в Вяч. Иванове больше художника. Творчество Белого ослепительнее: это вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасываемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. Поэзия Вяч. Иванова светит более тихим, более ровным, более неподвижным светом полного дня, смягчаемым смуглой зеленью окружающих кипарисов. В Белом есть восторженность первой юности, которой все ново, все в первый раз. С дерзостной беззаветностью бросается он на вековечные тайны мира и духа, на отвесные высоты, закрывшие нам дали, прямо, как бросались до него и гибли тысячи других отважных... В Вяч. Иванове есть умудренность тысячелетий. Он сознает безнадежность такого геройского вызова, он пытается подступить к тем же тайнам окольным путем, по новой тропе, с той стороны, где твердыня менее поражает взор, но доступнее. Девять раз из десяти Вяч. Иванов достигает большего, девять раз из десяти попытки Белого кончаются жалким срывом,— но иногда он неожиданно торжествует, и тогда его взору открываются горизонты, до него не виденные никем. Белый слишком безрассудно смел, чтобы не терпеть неудач,— до жалких и смешных падений. Вяч. Иванов, может быть, слишком осторожен, чтобы раскрыть пред нами всю мощь, на какую он способен, но он всегда победитель в той борьбе, которую принимает. Вяч. Иванов в хмеле вдохновения остается господином вызванных им стихийных сил, мудрым Просперо своего острова; Белый — как былинка в вихре своего творчества, которое то взметает его в небеса, то бьет в дорожную пыль, жалко волочит по земле. И Белый и Вяч. Иванов ищут новых способов выразительности. Белый, с своей необузданностью, порывает резко с обычными приемами стихотворчества, смешивает все размеры, пишет стих в одно слово, упивается еще не испробованными рифмами. Вяч. Иванов старается найти новое в старом, вводит в русский язык размеры, почерпнутые из греческих трагиков или у Катулла,



Андрей Белый. Золото в лазури. М., 1903. Обложка работы Н. Феофилактова

лишним добавленным слогом дает новый напев знакомому складу, возвращается к полузабытым звукам пушкинской лиры. Язык Белого — яркая, но случайная амальгама; в нем своеобразно сталкиваются самые «тривиальные» слова с утонченнейшими выражениями, огненные эпитеты и дерзкие метафоры с бессильными прозаизмами; это — златотканая царская порфира в безобразных заплатах. Язык Вяч. Иванова — светлая, жреческая риза его поэзии; это обдуманный, уверенный слог, обогащенный старинно-русскими и областными выражениями, с меткими, хотя и необычными эпитетами, со сравнениями, поражающими с первого взгляда, но замышленными глубоко и строго. Белый ждет читателя, который простил бы ему его промахи, который отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез, бросился бы в эту вспененную перлами бездну. Читатель Вяч. Иванова должен отнестись к его стихам с вдумчивой серьезностью, должен допрашивать его творчество, должен буравить эти рудые, часто неприветливые, иногда причудливые скалы, зная, что оттуда брызнут серебряные ключи чистой поэзии.


ПРОЗРАЧНОСТЬ

Вячеслав Иванов. Прозрачность. М., 1904. Титульный лист

ИВАН РУКАВИШНИКОВ. КНИГА ТРЕТЬЯ. СТИХОТВОРЕНИЯ. СПб., 1904 г. 1 р. 80 к.—НИК. Т-О. ТИХИЕ ПЕСНИ. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и Проклятые». СПб., 1904 г. 1 р.

Оба эти стихотворных сборника должны быть выделены из числа других. Это еще не поэзия, но уже предчувствие поэзии, обещание ее. И. Рукавишников печатает *третью* книгу стихов. Сравнительно с двумя первыми, он достиг многого. Значительно овладел стихом и вообще словом; что-то угадал в самом себе. Словно он подошел вплотную к тонкой перегородке, отделяющей его от истинного творчества. Еще усилие — преграда упадет, и перед ним откроются бесконечные дали его мира, той единственной страны, которая уготована каждой личности, но в которую не все находят дорогу. По-видимому, И. Рукавишников человек образованный, но он шел путем «самоучек», путем угадывания, добиваясь всего с самого начала. В его «третьей книге» много интересных попыток: пробы свободного

стиха, искания новых впечатлений в повторении слов, в переломах размеров; некоторые стихотворения оригинально задуманы, картины схвачены с новой точки зрения; хотя нет ни одной пьесы, которая была бы хороша вся до конца. Главные недостатки И. Рукавишникова — мучительная проза, на которую слишком часто сбиваются его стихи,— проза и по форме и по содержанию,— и затем излишнее пристрастие к разным ужасам, к мрачным образам и байроническим восклицаниям, которые нисколько не пугают и не потрясают, а часто просто смешны. Чтобы создать свою «поэзию ужаса», у И. Рукавишникова еще нет сил. Книга Ник. Т-о — дебют неизвестного нам автора. У него хорошая школа. Его переводы, часто непозволительно далекие от подлинника, из Бодлера, Леконт де Лиля, Верлена, Малларме, Роллина, Римбо, Корбьера, Шарля Кро показывают, по крайней мере, что он учился у достойных учителей. В его оригинальных стихотворениях есть умение дать движение стиху, красиво построить строфу, ударить рифму о рифму как сталь о кремень; иногда он достигает музыкальности, иногда дает образы, не банальные, новые, верные. В нем есть художник, это уже явно. Будем ждать его работы над самим собой.

А. МИЛОРАДОВИЧ. СКАЗКИ, ПЕРЕВОДЫ И СТИХОТВОРЕНИЯ. С рисунками. Мск., 1904 г. 10 р.

Ut desint vires tamen est laudanda voluntas. Старое изречение вспоминалось нам, когда мы перевертывали листы этого in folio, где поэзия должна была сочетаться с живописью. Автору хотелось оплести свои стихи и свои переводы художественными виньетками, намекнуть на недосказанное в словах — рисунком, хотелось красивостью самого шрифта, набора, всей внешности страниц — дополнить впечатление. Книга издана если не «роскошно», то дорого и богато. Громадные поля, смелые пробелы, рисунки, рисунки, рисунки... Что сказать об исполнении? Текст, по нашему мнению, выше, чем ornamentations. У г-жи Милорадович есть школа, есть любовь к изысканности выражений, есть стремление к певучести стиха и верности образов. Она делит свои оригинальные стихи на «Гирлянды», «Серенады», «Тени», «Отзвуки», «Самоцветные камни», «Грезы»... Среди ее переводов есть переводы интересных вещей Метерлинка, Лонгфелло, миссис Браунинг, Симондса, Теннисона... Главный недостаток рисунков (разных авторов) — безжизненность. Решительно в вину издателям ставим мы длинный список опечаток. В такой книге опечаток быть не должно.

МАРК КРИНИЦКИЙ. ЧАЮЩИЕ ДВИЖЕНИЯ ВОДЫ. Рассказы. Мск., 1903 г. 1 р. СЕРГЕЙ РАФАЛОВИЧ. ПРОТИВОРЕЧИЯ. Рассказы и драматические этюды. СПб., 1903 г. 1 р.— ВЛАДИМИР ГОЛИКОВ. РАССКАЗЫ. СПб., 1904 г. 1 р.

Между этими тремя писателями то общее, что все трое вливают новое вино в старые меха. Все трое — один больше, другой меньше — поддаются порывам того нового ветра, который с удаленных вершин Тайны налетел теперь на плоскогория нашей жизни, нашего искусства. Все трое живут настроениями современности, задумываются перед теми вековечными загадками, которые в наши дни вдруг приобрели всю соблазнительность неожиданности, вдруг предстали словно перерожденными, небывалыми. Но все трое, чтобы передать это новое, чтобы высказать еще не ска́занное и, может быть, несказа́нное,— не находят ничего иного, кроме обветшалых форм старых новелл, кроме бессильных и тяжелых приемов, при которых только гений Достоевского или Толстого мог торжествовать над своей задачей. В наше время автор рассказов, если он захочет немного поучиться у своих предшественников, может получить в свое распоряжение способы бесконечно более могущественные. То, что в своих сказках предугадал Эдгар По, что предчувствовали Мопассан и Вилье де Лиль-Адан, новая техника рассказа, которая ничтожнейшими средствами производит наибольшее впечатление,— разрабатывается теперь целой плеядой сильных художников и в рассказах Малларме и Кнута Гамсуна достигла едва ли не своего совершенства. Писать теперь, как это делают Криницкий, Рафалович и Голиков, по трафаретам Тургенева,— это все равно что в век митральез и скорострельных ружей выступать против врага с рогатиной и пращой. Всего резче это чувствуется у Рафаловича, который более других исполнен «трепета современности», хотя вместе с тем у него и больше, чем у других, «искусности», технической выучки. Слабее всего выражено противоречие у Голикова, который менее других и только бессознательно затронут «новым». Мы помним его первые опыты, стихи, печатавшиеся в середине 90-х годов: мы ожидали от него большего. Наиболее одаренным и наиболее обещающим из троих мы считаем Криницкого. Сквозь тяжелую кору отживших приемов у него не раз пробивается яркий свет своей личности, своего откровения. Хочется верить, что, хотя бы ощупью, он выбьется на свой путь, что, не приняв выработанного европейским искусством, он трудным путем самостоятельных исканий создаст собственные формы для воплощения своих замыслов.

Н. ВАСИЛЬЕВ. ТОСКА ПО ВЕЧНОСТИ.
Стихотворения. Казань. 1904. Ц. 1 р.

Бывают певцы с недурным голосом, но без музыкального слуха. Мы сравнили бы с ними Н. Васильева. «Голос» у него есть, нам он представляется поэтом. Но он беспрестанно берет фальшивые ноты, нарушает напев неприятными столкновениями букв и ударений, портит стихотворение безобразно диссонирующим стихом, красивый стих — неуместным словом. Какие-то фельетонные, газетные словечки выскакивают вдруг в вещах, задуманных очень серьезно, в которых уместнее была бы излишняя торжественность. Вот, например, в общем недурная строфа:

Можно женщину пылко и страстно любить,
В затаенных глазах настроение пить,
Так глубоко ее презирая,
Ради блеска очей, ради странных речей,
Ради тихого шороха платья,
За волос аромат, за вползающий взгляд,
За томящую цепкость объятья.

Второй стих, это «пить настроение», до чудовищного невозможен. Еще более резкий пример — следующий стих в переводе сонета Бодлера «Смерть любовников»:

И ангел *ворота* опять отопрет.

Г. Васильев назвал свою книгу «тоской по вечности» и в оправдание заглавия поместил в ней немало стихотворений на философские темы о истине и идеях, о майе и о том, что «мир мое представление», о Спинозе и его модусах... Но простой пересказ в вялых стихах страниц из популярных историй философии никак не есть «философская лирика». Поэт должен претворить философскую мысль в живое зерно поэтического символа, как это делают Тютчев и Фет, только тогда он истинно «поэт-философ». А г. Васильев доходит до такой безвкусицы, что пишет:

Мы вместе с тобою стояли
В Платоновом мире Идей
И жадной душой созерцали
Идеи конечных вещей.

Хочется верить, что «Тоска по вечности» — те первые пробы, которые почему-то непременно надо напечатать, чтобы, откинув их таким образом, получить возможность настоящего творчества. Это — подготовительная работа, важная для поэта, но совершенно ненужная для читателей. Такие же школьные «упражнения» составляют переводы г. Васильева из Гейне, Верлена, Бодлера... Переводы могут иметь большое значение для выработки стиха начинающего поэта, если только он не просто пере-

сказывает «своими словами» сюжеты иностранных стихотворений, но старается передать все особенности оригинала, его ритм, его особенную дрожь. Совсем не удается г. Васильеву Верлен, потому что у Верлена надо схватить напев стиха, без которого остаются только мертвые бездушные слова. Лучше передан Бодлер, еще лучше «Сад Прозерпины» Суинберна, особенно начало. Но наиболее удачным мы считаем отдел «Чужим богам» — песни на мифологические темы разных народов. Еще не вполне свободно распоряжаясь стихом, когда надо точно передать иноязычный подлинник в переводе, г. Васильев хорошо умеет воссоздать чужую, извне данную поэтическую мысль в собственных образах.

А. Н. ЕМЕЛЬЯНОВ-КОХАНСКИЙ. ОБНАЖЕННЫЕ НЕРВЫ. Третье, просмотренное автором и дополненное издание произведениями 1902—1904 г. Мск., 1904. Ц. 1 р.

А. Н. Емельянов-Коханский прежде всего писатель *не культурный,* в этом главный недостаток его книг. Он не принадлежит ни к какой «школе» в поэзии, потому что ничему не учился ни у прежних поэтов, ни у современных. Его стихи плохо и неряшливо сделаны, а круг его интересов узок, настроения, которыми он живет, низменны. Г. Емельянов-Коханский в литературе похож на невоспитанного человека, который задумал быть развязным и смелым в обществе: все выходки его грубы и не столько смешны, сколько неприятны. При всем том нельзя сказать, чтобы г. Емельянов-Коханский был совершенно обделен дарованием поэта. Не возьмемся судить, чтó за поэт мог бы выработаться из него, если бы он относился к своему творчеству серьезнее, если б хотел учиться и работать. Во всяком случае, пойдя по проторенному пути, он мог бы занять место в ряду тех стихотворцев, которым критики толстых журналов раздают звания «симпатичных дарований» и «подкупающих теплотою чувства талантов». Стоило г. Емельянову-Коханскому перестроить свои самодельные струны на принятый в либеральном лагере лад и начать лицемерно воспевать «стремленья дать немного света тому, кто светом обделен», или столь же лицемерно попрекать «лениво дышащие розы»,— и его карьера была бы обеспечена. Из мелких ежедневных и еженедельных изданий, где он когда-то работал, он, подобно всем иным-прочим, поднялся бы, ступенька за ступенькой, до «Русской мысли» и «Русского богатства» и был бы включен г. П. Я. в «Русскую Музу». Г. Емельянову-Коханскому такое искание литературных чинов за выслугу лет было нестерпимо,— и в этом его истинное достоинство. Впрочем, о г. Емельянове-Коханском уже пора говорить в прошедшем времени. Прило-

женные к книге его «произведения 1902—1904 г.» — совершенно бесцветны и неинтересны, в них нет даже той если не оригинальности, то своеобразности, которая как-никак, а чувствуется во многих из его «произведений прежних лет». Кажется, стихи г. Емельянова-Коханского не находят более и читателей. В «третьем издании» изданы вновь лишь обертка, первый и последний лист. А средние листы, по-видимому, позаимствованы из нераспроданных экземпляров второго издания. В них совпадает со вторым изданием каждая буква, каждая запятая; даже где во втором издании буква покривилась, там она покривилась и в третьем. Нечего и говорить, что *опечатки*, указанные во втором издании, остались в третьем на своих местах.

ВЕХИ

1. СТРАСТЬ

По-видимому, ни в какие века и ни в каких странах критикам «по профессии» не суждено проникать вглубь литературных течений,— они всегда на поверхности. Но когда эти дутые, пустые внутри поплавки в движении — это верный знак близящейся бури. И когда в наши дни критики всего мира, от Нордау до Буренина, яростно колыхаясь на зыби современной литературы, кричат о *безнравственности* нового искусства,— все понимают, что над областями творчества веет свежий, живительный ветер. С какой-то новой дороги подступили художники к черному водовороту, где борются две вековечные силы — целомудрия и греха. Какие-то новые пропасти и провалы открылись в стране любви, где, казалось, были нанесены на карту все малейшие неровности. Там, где века видели синее небо, ставший более прозрачным воздух показал горную цепь, снеговыми вершинами уходящую в небо.

Существенная черта нового миропонимания, роднящая его — хотя лишь одной стороной — с миропониманием эллинов и эпохи Возрождения,— признание равноправности тела, телесного начала. Двадцать веков европейская культура привыкла считать духовное — высшим, унижать человека пред бесплотным духом. Кратковременный шабаш материялистов самой заносчивостью своей брани показывал, что то была не «победа над суеверием», а мальчишеское надругательство над святыней, которую бессознательно продолжали считать святыней. Материялисты не возвышали тело, а унижали дух. Они признавали одно телесное потому, что видели одно внешнее и не видели глубин. Наше время, напротив, научилось чтить телесное, прозрев в нем те же глубины, как в духовном. Новое искусство сохранило все сокровища, обретенные на путях, ведущих к

одухотворению, но, надеясь удвоить свои богатства, переступило на пути, где идеал — воплощение. Борьба за новое миропонимание велась на два фронта: с «материялистами», как и с «идеалистами».

Зачинщиками борьбы были Ницше и, независимо от него, первые французские «символисты». Признаки победы в наши дни — везде. Возродилась скульптура, искусство, по преимуществу преданное телу. Целый век оно было как мертвое, а теперь в скульптуре есть Роден и Клингер, есть их ученики, есть жизнь, движение, надежды. В поэзии характерно вторжение новых слов. Выражения, казавшиеся прежде тусклыми голышами, вдруг, когда их повернули какой-то иной стороной к солнцу, заискрились огнями алмаза. Поэты любовно стали подбирать отверженные каменья, бережно гранить их, вставлять в драгоценную оправу стиха. Так зажглось новой жизнью французское слово *chair,* которое испугало бы романтиков, поклонников голубого цветка с золотой сердцевиной,— или русское слово плоть, которое до последнего времени считалось годным лишь для отвлеченнейших трактатов. Попытку озарить с новых точек зрения вопросы религии представляет замечательная книга Д. Мережковского о Толстом и Достоевском, оцененная Западом, который сумел увидать в ней прочную колонну, подведенную под дерзостный свод новой веры.

Как же было нашему времени, освятившему самую сущность тела, не освятить то, в чем полнее всего выражается его мощь,— страсть! Тело, обычно подчиняющееся руководству ума и воли,— в мгновения страсти, как самодержавный властелин, повелевает всем существом человека. Мы *знаем* тело только в наших духовных восприятиях, в сознании,— но в страсти обличается для нас вся самостоятельность и независимость телесного. Страсть — это тот пышный цвет, ради которого существует, как зерно, наше тело,— ради которого оно изнемогает в прахе, умирает, погибает, не жалея о своей смерти. Страсть — иногда затаенный, но вечно живой идеал человеческой жизни. Только надежда на страсть дает силу миллиардам поколений, возникающих, как плесень, и стирающихся, как плесень, на земном сфероиде,— влачить свои жалкие дни труда, и рабства, и позора. Гамлет ошибся. Не страх «безвестной страны, откуда не возвращался ни один путник», заставляет людей сегодняшней работой добывать право на завтрашнюю, удерживает их от «удара простого шила»,— а эта надежда, эта вера, что будут миги полноты ощущения, в которых все утонет, все перестанет быть и прямо очам нашего истинного «я» откроется бесконечность. Вот это-то затаенное сознание человечества и провозглашает наше время своим открытым поклонением, своим культом страсти. И провидец всех новых настроений, скромный поэт, приславший в пушкинский «Современник» свои «стихотворения из Германии», Ф. Тютчев, уже в

1829 г. обмолвился, говоря о прелести стыдливой любви, такими словами:

Но есть сильней очарованье:
Глаза, потупленные ниц
В минуты страстного лобзанья,
И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огнь желанья.

Голос, подхваченный шестьдесят пять лет спустя, у нас, К. Д. Бальмонтом:

Но есть иная красота:
Души влюбленной сладострастье.
Пред этой чудной вспышкой счастья
Полубожественного сна,
Стыдливость чуть горит воспоминаньем бледным,
Как потускневшая луна
Пред солнцем пышным и победным.

Вот первая причина, почему новое искусство стыдливым хранителям традиций кажется безнравственным.

Но едва ли не громче, чем ницшевский лозунг: «Оставайтесь верными земле, братья мои»,— звучит в наши дни другой, словно противоположный, близящий нас со средневековьем, с угасшими культурами загадочного Востока и через них с мистиками всех веков, со Сведенборгом, как с Бёме, с теософами, как с романтиками. Этот второй лозунг: культ тайны. Недавно еще мир казался огромным зданием из прочного мрамора, которое человеку предстояло исследовать и измерить. Правда, даже самые решительные из позитивистов признавались, что в этом здании есть углы и дальние залы, не только еще не достигнутые, но и недостижимые. Но это «непознаваемое» было так чуждо жизни, что об нем довольно было упомянуть, чтобы больше не думать. Нашлись, однако, кто посмел проверить действительную прочность строения, и открылось, что это не более как бутафорский дворец. Окружающие колонны оказались полотняными кулисами, а небо — задней, грубо размалеванной декорацией, за которой — мрак. Четыре столетия, считая от Декарта, европейская цивилизация вела свои пути все вперед, в одном направлении, думая, что прокладывает их по твердой земле. Но внезапный удар заступа открыл бездну. Человечество увидало, что идет по тонкой коре льда, едва удерживающей его над бездонной глубью. Вдруг «непознаваемое» открылось вокруг нас, в самой нашей повседневности, в словах, которые все мы произносим, в поступках, которые совершаем каждый день, в вещах, которыми постоянно пользуемся. Когда мы покинули твердую землю? и была ли она когда-нибудь у нас под ногами?

В «Бесах» есть один из тех безмерно далеко метящих намеков, которые Достоевский часто бросал в будущее. К Шатову

вернулась жена, ушедшая от него, изменившая ему. В самую ночь возвращения у нее родится ребенок. Шатов с своей обычной восторженностью бормочет о том, что свершилась «тайна появления нового существа, великая тайна...». Но Арина Прохоровна, акушерка, женщина тогдашних передовых взглядов, хохочет над ним: «Эк напорол! Этак всякая муха тайна». Вот эти-то последние слова, лукаво вложенные Достоевским в уста Арины Прохоровны, и есть та стрела, которая перелетает над нашими головами, чтоб вонзиться в сердце какого-то поколения, которое еще придет после нас. Мы только смутно начинаем предчувствовать, что окружены тайнами, что живем в мире тайн. Наше искусство уже становится ключами тайн, но и грядущая наука будет наукой о тайнах и вера будущего — религией вечной и всеобщей тайны.

Страсть — прежде всего тайна. Любовь — чувство в ряду других чувств, возвышенных и низких, сестра ненависти и дружбы, чувства чести и властолюбия. Страсть не знает своего родословия, у нее нет подобных. Любовь — это местная, земная достопримечательность, это — ассигнация, имеющая свою определенную, но все же условную между людьми ценность. Ценность страсти зависит не от нас, и мы ничего не можем изменить в ней. Страсть выше нас потому же, почему небо *выше* земли, которая в *нем*. Любовь исследима до конца, как всякое человеческое, хотя бы и непроизвольное создание. Страсть в самой своей сущности загадка; корни ее за миром людей, вне земного, нашего. Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша «голубая тюрьма», наша сферическая, плывущая во времена вселенная. Страсть — та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них.

Искусство прошлого никогда не находило для изображения страсти той же силы, как для изображения любви. Исключение составляют разве только некоторые создания индийской и японской пластики, которым, далеко не достигая образцов, пытались подражать эллины и римляне. Искусство новой Европы делало в этом направлении лишь бессильные и малоудачные попытки. Кто знает теперь имя Торренциуса? Наши русские писатели всегда сторонились в страсти от ее основной стихии, принимая лишь ее отражения в любви. Романисты словно вменяли себе в обязанность ставить во всем любовном — духовное выше чувственного. Они разрабатывали все оттенки влюбленности, ревности, самопожертвования любящих, говоря о страсти лишь затем, чтобы *защитить* падших или изобразить *преодоление* ее. Таково отношение к страсти у Тургенева и Толстого. Оба они ценят в страсти могущественный двигатель к чему-то иному, но не ее самое. Только у Достоевского, в загадочных образах и словах Свидригайлова и Карамазовых, просвечивает иное понимание страсти, намеренно затем-

няемое, гасимое. Художникам казалось, что, освобождая любовь от начала страсти, они возносят ее на небо; на деле они лишь уводили ее в пустоту. Садовники знают, что цветы на длинных стеблях не становятся пышнее, и каждый ребенок видел, что оторванные от корней цветы умирают.

Наше время, освятившее страсть, впервые дало возможность художникам изображать ее, не стыдясь своей работы, с верой в свое дело. Что для эллинов было только наслаждением, став для нас тайной, стало и святыней. Мы не случайно оказались современниками Фелисьена Ропса. Замечательно, что эти художники страсти принадлежат часто к очень несходным школам в искусстве, враждуют между собой на многих границах своего творчества и только в одном стремлении подчиняются единому веянию современности. Понятны еще совпадения того, что говорит Аннунцио, со словами Пшибышевского, можно истолковать даже общность стремлений сурового северянина Демеля с изнеженным южанином Пьером Люисом, но разве не странно, например, что в нашей русской литературе одинаковым нападкам за «безнравственность» подвергаются такие писатели, как К. Бальмонт, жадно ищущий «зачарованного грота», Леонид Андреев, нежданно для самого себя и с ужасом подступивший к «бездне», и В. Розанов, неустанно слагающий славословия таинству пола. Эти трое чуть ли не во всем враждебны друг другу, а В. Розанов даже сам участвовал, и очень резко, в полемике против «Бездны». И одинаковость того преступления, в котором их обвиняют,— их лучшая защита.

Но против нового искусства выставляют и другое обвинение. Его истцы, ищущие на нем свои протори и убытки в успехе среди читателей, скромно потупляя глаза, говорят, что смущает их не культ именно страсти, но культ извращенности. Вот ничего не говорящее слово! Эти люди не знают, что математика не дает возможностей даже определить точно, которая из двух линий прямая и которая — дуга бесконечного радиуса. Мы не знаем, действительно ли наше пространство — то, в котором истинны законы эвклидовой геометрии. И это наше сомнение — символ всех наших знаний. Все человеческие «прямо» и «криво», как «левое» и «правое», только относительны. О единой точке в бесконечном пространстве нельзя утверждать, в движении она или в покое: человеческому уму нужна другая для соотношения. Всякое «уклонение» может быть только от *условной* нормы.

Страсть — явление в такой мере иного порядка, чем все вокруг нас, что даже не может вполне воплотиться в земные формы. Страсть всегда говорит к нам иносказаниями, всегда должна маскироваться. Мы знаем страсть в личинах любви, в личине инстинкта деторождения, но мы не видим ее истинного лица. Подсмотреть его есть надежда только в минуты перемены маск. И эти минуты потому приобретают особое значение,

внимание особо приковывается к ним. Греки отличали от Афродиты Урании, небесной, и Афродиты Пандемос, земной, еще Афродиту Геннетейру, рождающую. Все же Афродита была скорее богиней женской красоты, чем страсти. Рядом с Афродитой стоял еще образ Эрота, бога любви, и был еще бог похоти, Приап. Вспомним затем, что сам Зевес, отец богов и людей, похитил на Олимп Ганимеда и что покровительницей рожениц считалась девственная богиня Артемида. Это все — намеки, но тоже перемены масок, дающие подсмотреть таинственный лик неназываемой богини. Есть землемерие, и есть геометрия. Не таково ли отношение любви и страсти? Не могла ли природа воспользоваться страстью для целей продолжения рода, как мы пользуемся Ниагарой для выработки электрической энергии?

Самое понятие «безнравственности» следовало бы определить точнее. Замечательно, что в слово «целомудрие» входит тот же корень, что в слово «мудрость», а французское «sagesse» одновременно значит и целомудрие и мудрость. Нельзя отказать в праве считать себя целомудренным магометанину, имеющему гарем, как не отказывают христианину-вдовцу, женившемуся вторично и в третий раз. Целомудрие есть мудрость в страсти, сознание святости страсти. Грешит тот, кто к страстному чувству относится легкомысленно. Целомудренным можно быть в «доме веселия», подобно тому, как и с самой законной женой можно жить в «постоянном разврате». Критики же спрашивают только, *что* изображают художники, а не *как*. Словно циркулярный декрет по писателям всех стран, воспрещающий употребление таких-то слов, сразу может установить эпоху всемирной литературной добродетельности. Слишком по дешевой цене эти доктора и аптекари журнальной страны продают, оптом и в розницу, свои лекарства от безнравственности, чтобы не заподозрить их права прописывать рецепты.

Л. ГУРЕВИЧ. СЕДОК И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ. Издание М. В. Пирожкова. СПб., 1904. Ц. 1 р. 50 к.

В первом рассказе, по которому назван весь сборник, извозчик Иван, в ночь под Новый Год, больным выезжает на работу. Он возит то одного седока, то другого, а нездоровье его все усиливается; мысли его начинают путаться, он мешает действительность с бредом. Наконец он теряет соображение, куда ехать, какой дорогой везти, и рассерженный седок начинает гневно командовать ему: «налево! — направо! — поворачивай!» — «Со спины и боков,— пишет автор,— напирали на него так сильно, что ребра его вдавливались, как длинные, острые когти, во внутренности груди, резали и душили его. Там за

спиною был Седок, этот неотвязный Седок, которого он возил всю ночь... и не одну только эту ночь, а Бог знает с каких пор, вечный, неизбежный Седок, страшный... Нет дальше никаких дорог среди этого мрака. И вместе с ужасом дикая злоба против Седока кипит в сердце Ивана».— Это лучший рассказ в сборнике. По-видимому, образ Седока — символ; в нем воплощен весь гнет, который «Бог знает с каких пор» должен нести на себе народ. Но тогда этот образ становится упреком самому автору. Поскольку истинное искусство — нужно, благословенно для всего народа, хотя бы иные слои его и не сознавали *теперь* этой благословенности, постольку подделки под искусство, полуискусство, ремесленные изделия рассказов, картин, романов есть только ненужный гнет, только страшный Седок, гнетущий народ. Г-жа Гуревич слишком часто довольствуется подделкой под искусство. Кроме «Седока» в книге недурен еще второй рассказ «У рулетки». Во всем остальном есть только одно достоинство: чувствуется стремление автора не быть шаблонным. Но стремление это далеко не всегда увенчивается успехом.

МИРЕ. ЖИЗНЬ. Издание Л. А. Мукосева. Нижний-Новгород. 1904. Цена рубль.

Мы не знаем французского автора с фамилией Мире. На книге нигде не означено, что это — перевод. Между тем содержание большинства рассказов взято из французской жизни, и действующие лица в них — французы. Некоторые рассказы переносят читателя в Италию; другие в Ирландию, в Швейцарию, в Бельгию; только в одном выведены русские, арестанты, и место действия — русская тюремная больница. Однако, судя по языку, автор — русский, и рассказы «оригинальные». В таком случае он учился у французских писателей. Все приемы его рассказов напоминают особенности французского творчества, как его достоинства, так и недостатки. Рассказы очень коротки, в них нет ничего лишнего, на все, о чем можно догадаться, только намекнуто, стиль тщательно выработан; но психологический анализ автора как-то скользит по поверхности, не проникает в глубину. Темы нередко выбираются сложные, глубокие, сильно-драматические, но разрабатываются они както слишком легко, и читатель, не останавливаясь, не задумываясь, переходит от одного трагического анекдота к другому. Чаще всего изображается жизнь парижской богемы, художников без заработка, ютящихся в Латинском квартале, и их беззаветно преданных подруг, полу-натурщиц, полу-проституток. Бедные ателье, отдельные кабинеты ресторана, залы «веселых домов» — вот обстановка, обычно выбираемая автором.

Н. М. СОКОЛОВ. РУССКО-ЯПОНСКАЯ ВОЙНА. Пародии и риф(?)мы. СПб., 1904. Ц. 40 к.

Русско-японская война вызвала появление целого ряда народных картинок (неправильно называемых «лубочными»), к сожалению, довольно бойко расходящихся в низших классах городского населения и по деревням. Картинки эти не только лишены всякой художественной ценности, не только до чудовищного плохо нарисованы и плохо воспроизведены, но и обнаруживают еще поразительно низкий уровень развития,— надеемся, не народа, а их авторов. И рисунки, и подписи под ними представляют собой грубую и безудержную похвальбу русской силой и столь же грубую и непристойную брань, обращенную к нашему врагу. Притом японцы осмеиваются исключительно по двум причинам: что у них мало денег и что они лишены физической силы, не могут будто бы как следует «дать в зубы». Видеть, как вокруг этих картинок, выставленных в окнах некоторых книжных лавок, толпится народ,— одно из самых грустных зрелищ, какие только дала нам война. Книжка г. Соколова должна быть отнесена к числу этих же «лубочных» картинок. Все их особенности налицо в стихах г. Соколова. Его «пародии» заняты насмешками над тем, что у японцев не хватит денег, что храбрость их сводится к «коварным» нападениям по ночам. Остроумие заменено ругательствами. Так, на протяжении одной страницы (36) г. Соколов обзывает Японию «ничтожным шутом, кичливым и пустым», «скоморохом», заявляет, что мы «ждем от нее лживого обмана», предоставляет ей «венки бесстыдной лжи». Следующие же восемь строк производят прямо тягостное впечатление в дни беспощадных битв под Порт-Артуром.

Раздвинувши веер, стоит одиноко
У моря японский маркиз,
Стоит и порою вздыхает глубоко,
И смотрит то кверху, то вниз...

И снится ему: в Порт-Артуре далеком,
Откуда он прогнан опять,
Куда он пробраться хотел бы наскоком,
Ему никогда не бывать.

В книге помещено еще стихотворение («Двухсторонняя атака»), осмеивающее проекты «новой орфографии». Г. Соколов не без ехидства «продергивает» «Орфографическую Подкомиссию», наметившую к уничтожению в русской азбуке Ѳ и Ъ. С пафосом изображает г. Соколов «храм науки», где русскую азбуку охраняет «сам великий Ломоносов». К сожалению, сам г. Соколов оказывается не очень сильным в русской орфографии и в заглавии своей книги победоносно пишет «*риф*мы»...

ПОЭТ ПРОТИВОРЕЧИЙ

К. К. СЛУЧЕВСКИЙ

Я богу пламенно молился,
Я Бога страстно отрицал.

К. Случевский

Менее всего Случевский был художник. Он писал свои стихи как-то по-детски, каракулями,— не почерка, а выражений. В поэзии он был косноязычен, но как Моисей. Ему был нужен свой Аарон, чтобы передавать другим Божеские глаголы; он любил выступать под чужой маской: Мефистофеля, «одностороннего человека», духа («Посмертные Песни»), любил заимствовать чужую форму, хотя бы пушкинской поэмы. Когда же, в «Песнях из Уголка», например, он говорил прямо от себя, все у него выходило как-то нескладно, почти смешно, и вместе с тем часто пророчески сильно, огненно-ярко. В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словцом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, ему одному свойственного впечатления. Стихи Случевского часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красивости.

Случевский воспитался в годы, когда господствовало позитивное, положительное направление в науке. Против его воли и, может быть, несознательно для него, душа его была уязвлена, ранена мучительной двойственностью — его научных убеждений и его стремлений как художника. Значительную долю творческих сил Случевский отдавал неблагодарному делу: защитить и оправдать мечту, доказать права фантазии, установить реальность ирреального. Он произносил эти защитительные речи с убежденным видом победителя, но, кажется, так до конца и не мог убедить самого себя. Иначе к чему стал бы он опять и опять возвращаться к уже решенным вопросам, доказывать уже доказанное? С какой робостью в своей поэме «В снегах» отваживается Случевский на олицетворение месяцев, как извиняется перед читателями за «чертовщину»! В своих старческих песнях из Уголка Случевский, как лунатик, все влечется к тому же, словно преодоленному, противоречию, и снова торжествует бессмертие мечты в одном из своих лучших созданий: «Ты не гонись за рифмой своенравной». Но где-то глубоко в его душе остается скрытое, подавленное, запрещенное сомнение в праведности своего дела — работы художника. Это сомнение разъедает всю его поэзию, останавливает все его

порывы, заставляет его, рожденного юным Фаустом, смеяться вместе с Мефистофелем...

Случевский был «доктором философии» одного из немецких университетов, и это было для него не пустым званием. В Случевском действительно жило неодолимое стремление к философскому, отвлеченному мышлению, вера в силу мысли. Часто, подвигаясь шаг за шагом путем логических построений, достигал он таких же безмерных далей, какие открывались его прозрению как художника. Но это богатство даров было и его слабостью. Он как-то не умел соединить, слить в одно — художественное созерцание и отвлеченную мысль. Он был то мыслителем, то поэтом. Его сознание, как тяжесть, лежало на крыльях его фантазии, пригнетало ее к земле, лишало полета, но едва его мысль, став твердой ногой, пыталась идти самостоятельным путем, как та же фантазия, взлетая опять, останавливала ее, отрывала от земли, влекла за собой. Разрываемое между этими двумя волями, творчество Случевского, как «Недоносок» Баратынского, носится — «крылатый вздох меж землей и небесами».

Все мировоззрение Случевского исполнено тех же внутренних противоречий и противоборствий, не примиренных между собою сил, несоглашенных хоров, диссонансы которых образуют иногда, как бы случайно, неожиданную, еще не узнанную гармонию. Среди любимых мыслей Случевского была одна — о том, что Зло, Злое начало, всегда предстает в одежде добродетели, говорит о честности, праведности, святости. Не смея прямо поклониться Злу, он смеется над Добром. Его Мефистофель в колыбельной песне ребенку дает ему заветы: «Ты расти и добр и честен... Ты Евангельское слово так, как нужно, исполняй, как себя, люби другого...» Его Сатана, соблазняя доброго ангела Элоа, дочь слезы Христовой, приходит в монастырь, одетый монахом, и кропит могилы святой водой. И если странно звучат в устах этого Сатаны-монаха слова о Божьих благовестниках, которых он тщетно ищет в мире, то столь же неожиданны были в устах милого, доброго, хлебосольного Константина Константиновича Случевского, председателя Петербургских пятниц, камергера, редактора «Правительственного вестника», его проклятия современности:

Вперед! И этот век проклятий,
Что на земле идет теперь,
Тишайшим веком добрых братий
Почтет грядущий полузверь!

Случевский, автор песен «На Пасху», вместе с тем — создатель мучительного видения Страшного Суда, переданного таинственным посланцем.

Кругом стремились мириады мертвых
К престолу Бога, и Господь поднялся

И проклял без изъятья всех, кто жил!
И не было прощенья никому;
И искупленье стало мертвой буквой...
И Богородица прижалась в страхе
К престолу Сына и просить не смела
За эти тьмы поднявшихся грехов!
И оказалась благодать ненужной...
«Не нужной потому,— сказал Господь,—
Что осенить пришлось бы благодатью
Одних только сирот мертворожденных.
Детей без имени и недоносков!..
Все, все виновны». Так сказал Господь,
И бледен стал приговоренный мир
Пред гневом Господа. В зеленом свете,
Струившемся не от погасших солнц,
А от Господня гнева,— трепетал он.

И Сатана в последнем монологе из «Элоа» как бы завершает это видение своим беспощадным криком:

Пускай воскреснут эти морды!

Нельзя лучше закончить эту беглую характеристику, как повторить еще раз одно из удивительнейших стихотворений Случевского, в котором слышатся разные голоса всех сил, владеющих его творчеством, и в котором ужас перед пыткой переходит в сладострастие страданий, а славословие Творцу сливается с проклинанием Творения.

ПОСЛЕ КАЗНИ В ЖЕНЕВЕ

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Я видел казнь: багровый эшафот
Давил как будто бы сбежавшийся народ,
И солнце ярко на топор сияло.
Казнили. Голова отпрянула, как мяч!
Стер полотенцем кровь с обеих рук палач,
А красный эшафот поспешно разобрали,
И увезли, и площадь поливали.

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Мне снилось: я лежал на страшном колесе,
Меня коробило, меня на части рвало,
И мышцы лопались, ломались кости все,

И я вытягивался в пытке небывалой...
И, став звенящею, чувствительной струной,
К какой-то схимнице, больной и исхудалой,
На балалайку вдруг попал едва живой!

Старуха страшная меня облюбовала
И, нервным пальцем дергая меня,
«Коль славен наш Господь» тоскливо напевала,
И я вторил ей,— жалобно звеня!..

ФЕДОР СОЛОГУБ. КНИГА СКАЗОК.
Книгоиздательство «Гриф». М., 1904.
Ц. 80 к.

Мы, «декаденты», деятели «нового искусства», все как-то оторваны от повседневной действительности, от того, что любят называть реальной правдой жизни. Мы проходим через окружающую жизнь чуждые ей (и это, конечно, одна из самых слабых наших сторон), словно идем под водой в водолазном колоколе, сохраняя телеграфическую связь лишь с теми, кто остался вне этой среды, на поверхности, где солнце. Мы так жаждем «прозрачности», что видим только одни ослепительные лучи потустороннего света, и внешние предметы, как стекло, пронизанные ими, словно уже не существуют. Ф. Сологуб среди нас один из немногих, взор которого не только проникает насквозь, но и видит самые вещи,— один из немногих, сохранивший живую, органическую связь с землею. Он тоже знает порывания за пределы, жажду захватить хоть каплю «стихии чуждой», но он свой и «в пределах», он у себя дома и здесь, на земле. Эта двойственность его отношений к миру ведет к такой же двойственности его творчества. Поэт изысканно замкнутых, достигающих полной безукоризненности словесного выражения стихов, он в то же время — автор грубо-реалистических рассказов, находивших себе приют в «Севере» и некоторых петербургских газетах. Слагатель священных гимнов к звезде Маир, он в то же время хочет в диалогах действующих лиц своих повестей сохранять даже бранные слова повседневности. В порывах Ф. Сологуба за грань всегда чувствуется какая-то грузность слишком земного тела, как, наоборот, его реалистические рассказы всегда искажаются дьявольскими усмешками вдруг выступивших из-за декораций иных, не здешних деятелей. В «Книге сказок» обе особенности творчества Ф. Сологуба как-то удачно соединены. Действительность не перемешана с мечтой, а слита с ней в целое; оставаясь в привычных и свойственных ему условиях внешнего, земного бытия, Ф. Сологуб самые предметы окружающей обыденности обращает в символы вечных отношений человека ко вселенной. Эти сказки было бы вернее назвать притчами, но только не в смысле аллегории, потому что каждая из них, независимо от скрытого смысла, живет самостоятельной жизнью художественного создания. По манере письма сказки во многом напоминают Андерсена, но приемы датского чарователя обогащены теми открытиями и усовершенствованиями, какие сделали мастера «новой прозы» — К. Гамсун, О. Уайльд, и «Книга сказок» — едва ли не лучшее изо всего, что написал Ф. Сологуб. У нее есть и еще одно, особое, достоинство: в ней есть смех. Его так мало в новом искусстве, слишком всегда серьезном, всегда стоящем на котурнах, знающем божественное лишь в прекрасном и трогатель-

ном, а дьявольское лишь в ужасном и безобразном. Мы словно забыли, что бог Дионис равно руководитель комедии, как трагедии. В сказках Сологуба есть все формы смеха — от горького сарказма до добродушного хохота, от жестокой иронии до лукавой усмешки над недоумением читателя.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ВОЗВРАТ. Третья симфония. Обложка работы В. Владимирова. Книгоиздательство «Гриф». Ц. 1 р.

Мы сами творим наш мир,— в том смысле, что формы длящейся во времени, протяженной в пространстве, подчиненной закону причинности вселенной обусловлены свойствами нашей воспринимающей способности. Мы лишь смутно угадываем какими-то еще темными силами духа иное миропонимание, иной, второй план вселенной, сознавая, что вся окружающая нас «реальность» — лишь его проекции. Особенность творчества Андрея Белого — в смешении этих двух планов. Он подобен человеку, который видит сон, но продолжает слышать все происходящее вокруг него. Житейское врывается в видение мечты, но и все повседневное озарено фантастическим светом грезы. Андрей Белый сумел обличить в образах всю призрачность, всю «трансцендентальную субъективность» нашего отношения к вещам. Он вынул какие-то связи между событиями, выпавшие легко, как ненужные украшения,— и вдруг вся эта строгая последовательность нашей обыденной жизни обратилась в бессвязный и чудовищный хаос, в бесцельно метущийся водоворот, которому нет выхода. Несколькими, с первого взгляда незначительными, но в первый раз вполне угаданными словами он как-то сдвинул, покачнул ту недвижную основу трехмерного пространства и никогда не возвращающегося времени, к которым мы привыкли, как к вечной незыблемости. Читателя охватывает такое же головокружение, как при начале землетрясения, когда вдруг начинает шевелиться наша твердая земля. В полукомических описаниях магистранта Евгения Хандрикова, ползающего на карачках, чтобы потешить ребенка, и дивящегося на самого себя, «ползающего в пространстве», уверенного, что «нет ничего, что бесконечная пустыня протянулась вверх, вниз и по сторонам, и что звездные миры тихо вращаются в его комнате»,— или того же Хандрикова, сидящего перед зеркалом, откуда глядит на него другой Хандриков, и думающего, что «где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне, и во времени не раз повторялся этот Хандриков»,— в этих вызывающих сначала улыбку описаниях — есть настоящий ужас. Но в то же время А. Белый показал нам, как все мелочи этой обыденности проникнуты, пронизаны светом иного бытия,— как все они получают новый и глубокий смысл, если смотреть на них *с иного плана.*

А еще дальше, в почти непроизнесенном, священном намеке, встают дали *третьего плана* вселенной, последней истины. «Возврат» должен быть признан лучшей, наиболее совершенной из трех симфоний А. Белого. Многое, о чем ему только мечталось в *первой,* чего он еще неумело искал во *второй,* здесь исполнено. Как все истинно значительные произведения искусства, симфонии А. Белого создают свою собственную форму, не существовавшую до них. Достигая музыкального строя истинной *поэмы,* они сохраняют всю свободу, всю широту, всю непринужденность, которые доставили в свое время *роману* его преобладающее положение в литературе.

СВЯЩЕННАЯ ЖЕРТВА

Пока не требует поэта
К *священной жертве* Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен.
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Пушкин

Пушкин, когда прочитал стихи Державина «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит», сказал так: «Державин не совсем прав: слова поэта суть уже дела его». Это рассказывает Гоголь, прибавляя: «Пушкин прав». Во времена Державина «слова» поэта, его творчество, казались *воспеванием* дел, чем-то сопутствующим жизни, украшающим ее. «Ты славою, твоим я эхом буду жить»,— говорит Державин Фелице. Пушкин поставил «слова» поэта не только наравне с «делом», но даже выше: поэт должен благоговейно приносить свою «священную жертву», а в другие часы он может быть «всех ничтожней», не унижая своего высокого призвания. От этого утверждения лишь один шаг до признания искусства чем-то более важным и более реальным, чем жизнь, до теории, с грубой прямотой формулированной Теофилем Готье:

Tout passe.— L'Art robuste
Seul a l'éternité.

В стихах Пушкина уже звучит крик одного из предсмертных писем гр. Алексея Толстого: «Нет другой такой вещи, ради которой стоило бы жить, кроме искусства!»

У Пушкина, который так часто чутким слухом предугадывал будущую дрожь нашей современной души,— мало произведений, которые до такой степени были бы чужды, странны нам, как эти стихи о поэте!

Возвеличивая «слова» поэта, как Державин унижал их, Пушкин сходится с ним в уверенности, что это две области раздельные. Искусство не есть жизнь, а что-то иное. Поэт — двойственное существо, амфибия. То «меж детей ничтожных мира» он «вершит дела суеты» — играет ли в банк, как «повеса вечно праздный» Пушкин, служит ли министром, как наперсник царей Державин, то вдруг, по божественному глаголу, он преображается, душа его встрепенулась, «как пробудившийся орел», и он предстоит, как жрец, пред алтарем. В жизни Пушкина разделенность доходила до внешнего разграничивания способов жизни. «Почуяв рифмы», он «убегал в деревню» (выражение самого Пушкина из письма), буквально «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». И вся пушкинская школа смотрела на поэтическое творчество теми же глазами, как на что-то отличное от жизни. Раздвоенность шла даже до убеждений, до миросозерцания. Казалось вполне естественным, что поэт в стихах держится одних взглядов на мир, а в жизни — иных. Можно с уверенностью сказать, что Лермонтов, написавший поэму о демоне, не верил в реальное существование демонов: демон для него был сказкой, символом, образом. Лишь очень немногие из поэтов того времени сумели сохранить цельность своей личности и в жизни и в искусстве. Таков был Тютчев: то миросозерцание, которое другие признавали лишь для творчества, было в самом деле его верой. Таков был Баратынский: он посмел перенести в поэзию свое повседневное, житейское понимание мира.

Дорога, по которой идет художник, отделивший творчество от жизни, приходит прямо на бесплодные вершины «Парнаса». «Парнасцы» — это именно те, кто смело провозгласили крайние выводы пушкинского поэта, соглашавшегося быть «всех ничтожней», пока его «не требует» глагол Аполлона,— выводы, которые, конечно, ужаснули бы Пушкина. Тот же Теофиль Готье, сложивший формулу о бессмертии искусства, этот последний романтик во Франции и первый парнасец, оставил и свое определение поэта. «Поэт,— пишет он,— прежде всего рабочий. Совершенно бессмысленно старание поставить его на идеальный пьедестал. Он должен иметь ровно настолько ума, как и всякий рабочий, и обязан знать свой труд. Иначе — он дурной поденщик». А труд поэта — это шлифование слов и вставливание их в оправу стихов, как дело ювелира — обработка драгоценных камней... И, верные такому завету, парнасцы работали над своими стихами, как математики над своими задачами, быть может, не без вдохновения («вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» — слова Пушкина), но прежде того со вниманием и уже во всяком случае без волнения. Юный Верлен, бывший первоначально всецело под влиянием Парнаса, со свойственной ему необузданностью заявил напрямик: «Мы оттачиваем слова, как чаши, и совершенно

холодно пишем страстные стихи. Искусство не в том состоит, чтобы расточать свою душу. Разве не из мрамора Милосская Венера?»

> ...nous, qui ciselons les mots comme des coupes
> Et qui faisons des vers émus très froidement...
>
> . . . .
>
> Pauvres gens! l'Art n'est pas d'éparpiller son âme:
> Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?

Но современное искусство, то, которое называют «символизмом» и «декадентством», шло не этой опустошенной дорогой. На стебле романтизма развернулось два цветка: рядом с парнасством — реализм. Первый из них хотя, может быть, поныне «золотом вечным горит в песнопеньи», но бесспорно «иссох и свалился», второй же дал семя и свежие ростки. И все то новое, что возникло в европейском искусстве последней четверти XIX века, выросло из этих семян. Бодлер и Ропс, еще чуждые нам по своей форме, но родные по своим порывам и переживаниям, истинные предшественники «нового искусства»,— явились именно в эпоху, когда господствовал реализм: и они были бы невозможны без Бальзака и Гаварни. Декаденты начинали в рядах парнасцев, но у них декаденты взяли лишь понимание формы, ее значения. Оставив парнасцев собирать свои Trophées, «декаденты» ушли от них во все буйства, во все величия и низости жизни, ушли от мечтаний о пышной Индии радж и вечно красивой Перикловой Элладе к огням и молотам фабрик, к грохоту поездов (Верхарн, Арно Гольц), к привычной обстановке современных комнат (Роденбах, Римбо), ко всем мучительным противоречиям современной души (Гофмансталь, Метерлинк), к той современности, воплотить которую надеялись и реалисты. Не случайно Город наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов.

Романтизм сорвал с души поэта веревки, которыми опутывал ее лжеклассицизм, но не освободил окончательно. Художник-романтик все еще был убежден, что искусство должно изображать одно прекрасное и высокое, что есть многое, что не подлежит искусству, о чем оно должно молчать. («Лишь юности и красоты поклонником быть должен гений»,— писал Пушкин.) Только реализм вернул искусству весь мир, во всех его проявлениях, великих и малых, прекрасных и безобразных. В реализме совершилось освобождение искусства от замкнутых, очертанных пределов. После этого достаточно было, чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что *весь мир во мне,*— и уже возникало современное, наше понимание искусства. Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь,— но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь. Каждый человек может сказать о себе с таким же правом, с каким утверждаются все методологи-

ческие условности: «есмь только я». Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, вот что стало задачей художника. И уже эта задача определила особенности формы, столь характерные для «нового» искусства. Когда художники верили, что цель их — передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства — в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу. Новое, символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, новой, дальнейшей, неизбежной ступенью в развитии искуссства.

Золя собирал «человеческие документы». Писание романа он превращал в сложную систему изучения, сходную с работой судебного следователя. Еще много раньше наш Гоголь усердно наполнял свои записные книжки материалами для будущих своих произведений, записывал разговоры, удачные словца, «зарисовывал» виденные типы. Но роковым образом художник может дать только то, что — в нем. Поэту дано пересказать лишь свою душу, все равно — в форме ли лирического непосредственного признания или населяя вселенную, как Шекспир, толпами вечно живых, сотворенных им видений. Художнику должно заполнять не свои записные книжки, а свою душу. Вместо того чтобы накапливать груды заметок и вырезок, ему надо бросить самого себя в жизнь, во все ее вихри. Пропасть между «словами» и «делами» художника исчезла для нас, когда оказалось, что творчество — лишь отражение жизни, и ничего более. Поль Верлен, стоящий на пороге нового искусства, уже воплотил в себе тип художника, не знающего, где кончается жизнь, где начинается искусство. Этот покаянный пьяница, слагавший в кабаках гимны телу, а в больницах — Деве Марии, не отрекался сам от себя, принося свою «священную жертву», и не презирал себя — прошлого, заслышав «божественный глагол». Кто принимает стихи Верлена, должен принять и его жизнь; кто отвергает его как человека, пусть отречется и от его поэзии; она нераздельна с его личностью.

Конечно, Пушкин в значительной степени только прикрывался формулой «пока не требует поэта»... Она была ему нужна, как ответ врагам, злобно передававшим друг другу на ухо о его «разврате», о его страсти к картам. Несмотря на собственное признание Пушкина, что он «ничтожней всех», нам его образ и в жизни представляется гораздо более высоким, чем хотя бы Языкова, поставившего поэту совсем противоположный идеал («В мире будь величествен и свят»). Но неоспоримо, что как романтик (в широком смысле термина) Пушкин далеко не всем сторонам своей души давал доступ в свое творчество. В иные мгновения жизни он *сам* не считал себя достойным предстать пред алтарем своего божества для «священной жертвы». Подоб-

но Баратынскому Пушкин делил свои переживания на «откровенья преисподней» и на «небесные мечты». Лишь в таких случайных для Пушкина созданиях, как «Гимн в честь Чумы», «Египетские ночи», «В начале жизни школу помню я», сохранены нам намеки на ночную сторону его души. Те бури страстей, которые он переживал в Одессе или во дни, приведшие его к трагической дуэли,— Пушкин скрыл от людей, не только с гордостью человека, не желающего выставлять своих страданий «на диво черни простодушной», но и со стыдливостью художника, отделяющего жизнь от искусства. Какие откровения погибли для нас в этом принудительном молчании! Пушкину казалось, что эти признания унизят его творчество, хотя они не унижали его жизни. Насильственно отрывал он себя — поэта от себя — человека, заставлял себя писать «Анжело» и все мечтал о побеге «в обитель чистую трудов и мирных нег», думая, что там найдет он второе Болдино. Но ведь в Болдине была не «обитель нег и трудов», а дни мучительной разлуки с невестой, встающие в одиночестве кошмары его «преступной юности», угроза близкой смерти!

Мы, которым Эдгар По открыл весь соблазн своего «демона извращенности», мы, для которых Ницше переоценил старые ценности, не можем идти за Пушкиным на этот путь молчания. Мы знаем только один завет к художнику: искренность, крайнюю, последнюю. Нет особых мигов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт, или никогда. И душа не должна ждать божественного глагола, чтобы встрепенуться, «как пробудившийся орел». Этот орел должен смотреть на мир вечно бессонными глазами. Если не настало время, когда для него в этом прозрении — блаженство, мы готовы заставить его бодрствовать во что бы то ни стало, ценой страданий. Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством,— своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта.

ВИКТОР ГОФМАН. КНИГА ВСТУПЛЕНИЙ. Лирика. 1902—1904 г. Издание журнала «Искусство». Мск., 1905 г. Ц. 1 р.

«Вступление» предполагает известным или хотя бы намеченным то, к чему оно приготовляет; но г. Гофман, кажется, не знает и даже не хочет знать, куда он «вступает».



Виктор Гофман. Книга вступлений. М., 1905. Обложка Филянского

Пойду ли влево, или прямо,
Или направо поверну,—

вот характерные для него стихи. Для г. Гофмана даже самые «вступления» еще впереди, а его книга только «проба пера», как говаривали в старое время, только росчерки, которые делают писцы, прежде чем начать первую строчку. В наши дни, когда

...всякий с детства уж богат
Всем, что издревле в праотцах копилось,—

даже как-то странно встретить до такой степени юную, ребячески-юную книгу. И все недостатки поэзии г. Гофмана — прежде всего недостатки ранней юности: узость кругозора, самовлюбленность, наивная уверенность, что все, новое для него, интересно и для других. Стряхнет ли с себя г. Гофман марево чужих слов, сумеет ли посмотреть вдаль собственными глазами, предугадать трудно. У него есть вспышки лиризма, есть музыкальность в стихе, та не покупаемая никакой ценой певучесть, которая составляет такой же случайный и «несправедливый» дар, как голубые глаза или красивые губы. В этом положительная сторона его поэзии. Но художника в Гофмане мало: он не ищет новых форм, он однообразен, он довольствуется для подражания немногими полюбившимися ему образцами. В его стихах много внешних недочетов, смешных и досадных промахов (рифмы, как «проснусь» и «союз», сочетания звуков, как «у ту*ч ч*то», нелепые образы «гул спин», «править брашна»);

красота отдельного стиха — часто случайна, несогласована с красотой соседнего стиха, и образ, сам по себе удачный, верный, теряет, меркнет, даже оскорбляет, потому что противоречит другому. К словам г. Гофман относится с каким-то безразличием, своего стиля у него нет, и он то пишет утрированно разговорным языком, неприятно вплетая в него славянские слова (как «вежды») и неправильные, неупотребляемые выражения («вспомяну», «всколыхать»), то переходит к жеманно-приторному полуголосу, с капризными истерическими выкриками. Ставить г. Гофману лично в упрек его молодость, конечно, невозможно. Те глубокие и почти всегда трагические переживания, которые куют души, не боящиеся огня и молота, для истинного творчества, эти бури страсти, отчаянья и блаженства не зависят от воли человека, приносятся роковым веяньем Судьбы. Суждено ли г. Гофману изведать эти смерчи жизни, он не знает и сам, как не знает, сожжет ли его этот огненный вихрь или, как его царственный брат (его обращение к К. Бальмонту), он, «прикоснувшися к земле», встанет «с могуществом Антея». Но работать над своим «святым ремеслом» (выражение К. Павловой) — во власти каждого, и мы вправе требовать от будущих стихов г. Гофмана большей строгости стиля, большей выдержанности настроений, большей согласованности образов и, наконец, более широких кругозоров, открывающихся для мысли, которая ищет.

ЗЕЛЕНЫЙ СБОРНИК СТИХОВ И ПРОЗЫ (Юрий Верховский, Вл. Волькенштейн, К. Жаков, П. Конради, М. Кузмин, В. Менжинский). Книгоиздательство «Щелканово». СПб., 1905 г. Ц. 1 р. 50 к.

Поэты «Зеленого Сборника» ближе всего подходят к «эстетам». Они прежде всего хотят быть художниками. Им нравится отточенность и изысканность внешней отделки, они любуются стихом для стиха, им дороги старинные формы творчества, как сонет, в них чувствуется знакомство с литературой, сознательность работы. Но осуществления «Зеленого Сборника» далеко ниже замыслов. Наиболее разнообразен из числа участников г. Верховский. На сорока страницах, занятых им, есть порывания в самые противоположные стороны: он слагает строгие сонеты, пробует вольный стих («Светит месяц»), неверные созвучия («Тени ночные»), новые метры («Часто ты слышишь звуки»), перелагает сказание из «Пролога» (стр. 31), подражает пушкинским лирическим поэмам («Пустыня»), Фету (стр. 9), Апухтину (стр. 27, ср. у Апухтина «В темную ночь непроглядную...») и т. д.— но в этом многообразии еще нет

ничего *своего,* что связало бы разрозненные части в целое, в единое. М. Кузмин написал XIII сонетов, из которых целиком может быть принят только первый (вступительный). В такой строгой форме, как сонет, невозможны рифмы вроде «письмо» — «дано», «твоя» — «меня», выражения вроде «капль» (вместо «капель») или «стухающих» (от небывалого и безобразного глагола «стухать») или какофония вроде «вся та толпа». Почти все сонеты искажены бессильными, неудачными окончаниями, во всех есть вставленные для склейки ненужные строфы и совершенно пустые по образам стихи, но в первых четверостишиях встречаются иногда и удачные, красивые строки. Меньше всего недостатков у г. Волькенштейна: его стихи недурны, милы, вполне приличны. «Песнь» г. Жакова напоминает «Гимн Огню» К. Бальмонта. Сборник издан с любовью к книге, к ее внешности, с желанием заполнить до некоторой степени типографским искусством ту пропасть, которая существует между «мыслью» и «изреченным» словом. Заставки и концовки г-ж О. Каратыгиной, Л. Верховской и В. Лапшиной-Соколовой показывают у них знакомство с условиями печатного воспроизведения рисунков (что, к сожалению, встречается не так-то часто), но в художественном отношении не возвышаются над уровнем посредственности.

СБОРНИК ТОВАРИЩЕСТВА «ЗНАНИЕ» НА 1904 ГОД. Книга третья. СПб., 1905. Ц. 1 р.

Стихи Скитальца и статьи Куприна и Бунина посвящены воспоминаниям о Чехове. Горький дал свою последнюю драму «Дачники», не возвышающуюся над уровнем заурядной посредственности. До неприятности она напоминает чеховские драмы. Последняя вещь сборника — рассказ Л. Андреева «Красный Смех», уже возбудивший много толков в печати. Дарование Л. Андреева не позволит ему написать произведения просто слабого, и «Красный Смех» действительно интересен и возбуждает мысль. Но в общем новый рассказ Л. Андреева значительно слабее его последних вещей, и «Мысли», и «Бездны», и особенно «Отца Фивейского». Сила Андреева в тонком психологическом анализе личности. В «Красном Смехе» он попытался дать психологию массового движения, и неудачно. Весь рассказ производит впечатление, что автор взял себе задачу не по силам. В «Красном Смехе» много смелых замыслов, решительно испорченных неудачным исполнением. Иные сцены волнуют даже меньше, чем простые газетные сообщения. Вместе с тем, читая, нельзя отделаться от досадного чувства, как много оставлено Л. Андреевым неиспользованным, как не-

полна даваемая им картина. Изобразить все безумие войны было бы, может быть, под силу Л. Толстому, в лучший период его творчества, или Достоевскому, но Л. Андреев своим последним рассказом наметил границы, за которыми его дарование уже не властно. Повторяем, впрочем, что «Красный Смех», во всяком случае, значительное явление в нашей литературе. В последующем № «Весов» рассказу будет посвящена отдельная статья г. Вячеслава Иванова.

АЛЬМАНАХ К-ВА «ГРИФ». Мск., 1905. Ц. 1 р. 30 к.

Очень замечательны в альманахе стихи Андрея Белого. Первая книга Белого («Симфония драматическая») показала сразу столько своеобразия в творчестве начинающего поэта, что его позднейшие произведения были для многих некоторым разочарованием. Но — при всей смелости такого сравнения — мне хочется напомнить о солнце, которое, стремительно пройдя первую часть небосвода, начинает подыматься к зениту медленнее и более плавно. В новых стихах Белого, озаглавленных «Тоска по воле», его лиризм входит в свои берега, словно расплавленный и кипящий металл постепенно принимает свою определенную, ему предназначенную форму. Самый стих Белого почти достигает своего совершенства; поэту, наконец, удается осуществить ту особенную гармонию, которая не совсем давалась ему в угловато ломанных стихах «Золота в лазури». И в песне «На вольном просторе», почти сплошь сложенной столь характерными для Белого стихами в одно слово, есть истинная напевность, новая,— скажу: *не бальмонтовская.*

Александр Блок, напротив, принадлежит к числу тех художников, которые как-то сразу обретают себя, с первых же произведений обличают все, что могут дать, чего могут достигнуть. Блок бесспорно маленький maître в нашей поэзии: он создал свою манеру письма, у которой нашлись даже свои подражатели (в иных вещах Леонид Семенов). Но все новое, что пишет Блок, в лучшем случае развивает его ранние произведения. Как Шарль Герен, как наш Борисов-Мусатов, Блок специализировался на том роде, который доставил ему успех в узком кругу почитателей поэзии,— списывает сам у себя, повторяет раз удавшиеся приемы, раз найденные образы. Хотелось бы ошибиться, хотелось бы верить, что Блоку, перед которым вся деятельность все-таки впереди, еще суждены новые откровения, новые пути. Что до стихов в альманахе, то они далеко не из лучших произведений Блока.

Ф. Сологуб до известной степени принадлежит к тем же характерам, как Блок. Он тоже «однодум», хотя дали, открыв-

шиеся этой его единой думе, шире. Творчество Ф. Сологуба тоже не идет вперед, даже не углубляется, а разве только расширяется. Стихи Сологуба всегда очень совершенны, кажется, они — самые совершенные стихи на русском языке, но эта безукоризненность в значительной степени покупается на счет содержательности. Сологуб охотнее жертвует мыслью и даже смыслом, чем красотою стиха. Поэзия Сологуба однообразна и мертва, но прекрасна, как льдистое поле у полюса. Многие у нас, в области словесного творчества, вступали на путь Красоты, но едва ли не один Сологуб смело прошел его до конца, до последних бесплодных вершин, за которыми срыв в молчание и небытие. У Сологуба почти нет лучших и худших созданий,— все равны, и те 12 стихотворений, которыми он представлен в альманахе, дают почти полное представление о его творчестве.

К. Бальмонт на этот раз дал в альманах немного — отрывочные страницы своей новой книги «Литургия красоты». Как всегда, стихи Бальмонта производят впечатление ключа свежей воды: его можно временно замутить, но нельзя лишить этой свежести, этой основной прозрачности. Как бы ни ломал Бальмонт свою поэзию, какие бы унизительные тяготы ни возлагал на нее, она остается живой, ее струя непобедимо вырывается из-под груды наваленных камней, из-под комьев грязи, брошенных в родник. Среди стихотворений Бальмонта, напечатанных в альманахе, есть жемчужина его лирики, стихи, которые будут всегда вспоминаться при упоминании его имени: «На кладбище старом, пустынном, где я схоронил все надежды...»

А. Кондратьев — примыкает к ново-классическому движению, явно наметившемуся за последние годы во всех литературах. Но, переняв все недостатки этого направления, г. Кондратьев далеко не усвоил его положительных сторон. Античность для него лишь маска, лишь одежда для передачи вполне современных настроений, да притом и античность-то условная, близящаяся почти к псевдоклассицизму. «Отрывок из мифологического романа» напоминает и Пьера Люиса, и Анатоля Франса, и де Керлона. В стихах Кондратьева есть, однако, удачные строфы, достойные хороших мастеров парнасской школы.

Щегольски пишет стихи Сергей Кречетов. Ловко закрученные строфы, красиво выбранные эпитеты, полные, звучные слова — все как-то блестит, все словно с иголочки. Но каждое стихотворение непобедимо напоминает что-нибудь уже знакомое, и не смутным только намеком, а определенно. Вот, например, «Остров забвения»:

Есть остров на море далеком,
Покоем забвенья объят
. . . .

И тот, кто на остров прибудет
И ступит на берег немой,
Себя навсегда позабудет...

Разве это не из Бальмонта? —

В пустыне безбрежного моря
Я остров нашел голубой
. . . .
И тот, кто взойдет на ступени,
Пред Вещей преклонится ниц,
Увидит поблекшие тени...

А «Суд», «К живой», «Кубок» наводят мне на память мои стихи «Искатель» («Urbi et orbi», стр. 11) и «Ламия» («Tertia Vigilia», стр. 23), вплоть до повторения тех же рифм, тех же слов («Истомишься до утра — дрожью огненных объятий».— «Если жаждешь ты объятий,— будешь с нами до утра». «Пойду звериными тропами».— «Быть может на тропах звериных»... и т. п.).

Искусно слагает стихи А. Койранский. Но в то время как г. Кречетов стремится к изысканной простоте формы, г. Койранский старается удивить разными фокусами стихосложений, ухищренными размерами, причудливейшими рифмами. Пока весь интерес стихов г. Койранского в этих внешних попытках, не очень, впрочем, новых и не всегда удачных.

Поразительную нескладицу написал наш сотрудник Б. Садовский под названием поэмы «Грядущий». Рецензии г. Садовского в «Весах» выдаются скорее трезвостью мысли, ясностью изложения; изобразить бред, как попытался он в поэме, ему совсем не по силам.

Г. Миропольский, думающий (подобно многим), что «свободный стих» состоит в отсутствии всякого размера, увлекся известной песенкой «Город спит в дали туманной — манной, освещен лишь бельведер — дер» и стал повторять последнее слово стиха. Напрасно он только делает это с такой прямолинейностью, что пишет:

Я буду мечтать без конца — конца.

«Конец конца» — выражение неосторожное.

Г. В. Попов поместил слишком уж откровенное подражание Бальмонту:

Лютики желтые, лютики бедные,
Дети иссохшей земли,
Спите, измятые, грустные, бледные,
Спите в дорожной пыли...

У Бальмонта:

Спите полумертвые, увядшие цветы...
Вот полуизломаны лежите вы в пыли...

Г. В. Стражев пишет:

Ты хочешь силы — будет сила.

Поистине М. Лохвицкая могла бы предъявить права на этот стих, так как она написала несколько раньше:

Ты хочешь власти — будет власть.

С развязностью г. Тверской посвятил свои стихи Ф. И. Тютчеву. Принято спрашивать позволения у тех, кому посвящаешь свое произведение. Что же ответил покойный камергер Тютчев г. Тверскому, поднесшему ему три куплета, из которых каждый кончается признанием «Грезятся женские лица»? Тот же г. Тверской написал «Стансы». Стансами называется ряд строф, из которых каждая образует самостоятельное целое. Увы! Стансы г. Тверского состоят всего из одной строфы. Это все равно, что написать сонет в одно четверостишие.

Что-то интересное и не совсем обычное сквозит, хотя еще очень неясно, в стихах А. Смирнова.

В. СТРАЖЕВ. OPUSCULA. Стихотворения. Мск., 1905. Ц. 1 р. РУССКИЙ. ДУМЫ И ПЕСНИ. Стихотворения. Мск., 1904. Ц. 1 р. ВЛАДИМИР Ж. БЕДНАЯ ШАРЛОТТА. Поэма. СПб., 1904. Ц. 5 к.

Стихи г. Русского — банальный набор слов и рифм о «грезах», «утрах», «далях», «зле», «нужде» и т. д. Г. Стражев более осведомлен в вопросе, чем должна быть поэзия, и не без искусности подделывается под нее: только стихи его слишком однообразны, бледны и потому томительно скучны. Маленькая брошюрка г. Ж. в 16 страниц, оцененная в 5 к.,— из числа тех, которые можно увидать лишь в редакциях, куда их прислали авторы «для отзыва», и которые обычно попадают, непрочитанными, в корзины для ненужной бумаги. Но анонимная поэма о Шарлотте Кордэ заслуживает лучшей участи. Она написана с большим умением, какой-то уверенной рукой, в ней есть хорошие стихи и много интересных рифм.

СБОРНИКИ ТОВАРИЩЕСТВА «ЗНАНИЕ» НА 1904 Г. Кн. IV и V. СПб., 1905. Ц. по 1 р.— НИЖЕГОРОДСКИЙ СБОРНИК. Изд. т-ва «Знание». СПб. Ц. 1 р.

Писать прозой не значит писать как попало. В истинно художественной прозе нельзя произвольно переставить или уничтожить ни одного слова, не нарушив музыки речи. Прекрасный

прозаический рассказ хочется, как стихи, заучить наизусть; — такова «Иродиада» Флобера или «Пиковая дама» Пушкина. У великих прозаиков есть *чувство стиля,* придающее то своеобразие их языку, благодаря которому так легко отличить прозу Пушкина от прозы Гоголя или Достоевского. Именно этого умения писать прозой, этого чувства стиля и нет у писателей, наполняющих «Сборники Знания». Если Пушкина и Гоголя мало прочитать однажды, но надо перечитать и изучить, то рассказы и драмы разных Телешовых, Чириковых, Гусевых-Оренбургских, Куприных — в лучшем случае можно прочесть один раз, из любопытства узнать выдуманный ими сюжет,— да и то не без усилия.

Исключение из числа этих писателей «Знания» составляют Горький и Л. Андреев, особенно Андреев.

Дарование Л. Андреева несомненно и явно растет. Все его последние произведения представляют настоящий литературный интерес. Он умеет смотреть в корень вещей, льнет к основным, метафизическим вопросам бытия. У него отпадает все случайное, временное. В его рассказах, собственно, нет действующих лиц, нет типов, а действует сама мировая воля. Отсюда его углубление в области половой жизни, проникновения в тайны жизни и смерти. Для Андреева нет ничего обыкновенного, простого. На каждом шагу бездны разверзаются перед ним и зачаровывают его. Ужас всегда, неумолимо таится во всех его настроениях. Душевное состояние героев Андреева похоже на состояние демонов, как его представляет учение церкви; это состояние постоянной тоски и страха. Все его герои всего лучше могут быть определены словом «бесноватые». Все это относится и к рассказу «Вор», вошедшему в V Сборник. Может быть, таких воров не бывает. Не в том дело. В рассказе есть веянье древней тоски, грохот хаоса. Вора Федора Юрасова ловят по железнодорожным вагонам. Но Юрасов и вагоны — только условные знаки. Вор — просто человек, ловит его сама жизнь, а бешеный, стоголосный полет поезда — это беспощадное, слепое стремление мировой воли. У нее одна мировая цель, она не знает индивидуумов. И вот *человек* раздавлен тяжкими колесами паровоза. Ужас, преследующий Юрасова,— ужас подневольного, проклятого человека, который возвысился до того, чтобы сознать свое рабство миру и железные тиски законов вселенной, но чужд благодати, дающей возможность овладеть миром, не приобщен к любви Того, Кто сказал: «Я победил мир».— Гораздо слабее три другие рассказа Л. Андреева, вошедшие в «Нижегородский сборник».

В противоположность Л. Андрееву, Горький давно не идет вперед. Вернее сказать об нем — и давно уже пора произнести это слово,— *Горький исписался.* Лучшие из его прежних рассказов выдавались непосредственностью, стихийностью творчества. Но часто непосредственный художник сменялся по-

шлым и невежественным резонером, и тогда получались вещи уродливые и нехудожественные. В последних произведениях Горького нет ничего, кроме этого резонерства. Ключ творчества Горького, брызнувший сначала свежей струей, превратился теперь в грязную лужу. Горький не говорит ничего нового; приемы писания, стиль, мысль — все у него избито. «Тюрьму» читать просто скучно; раздражает неряшливость стиля, растянутость, узость кругозора и смешная тенденциозность. Лишь изредка мелькают блестки былого остроумия. Бесцветен «Рассказ Филиппа Васильевича». Лирический отрывок «Часы» содержит будто бы глубокомысленные вопросы, вроде: «Откуда являются секунды и куда они исчезают? никто не ответит на это?» — и будто бы гордые — но ах! как прискучившие от повторений — восклицания, как, например: «Если люди захотят, они всего достигнут!» Впрочем, в своих философских суждениях Горький никогда не шел дальше пересказа плохо понятых по русским переводам идей Ницше.

И однако о Горьком все же можно говорить, все же он — литературная величина. Но за пределами Горького и Л. Андреева в «Сборниках Знания» начинается ровная плоскость одноцветного, однопокройного писательских-дел-мастерства. Таков, например, г. Гусев-Оренбургский. По-видимому, он стремится к самобытному языку, и страницы его испещрены словечками вроде «спорный говор», «зряшные разговоры», но эти словечки только безвкусные заплаты на ветхом и бесцветном рубище его стиля. В рассказе г. Гусева-Оренбургского один батюшка влюбляется в жену другого батюшки, бежавшую с псаломщиком. Все кончается благополучно. Батюшка и чужая матушка объясняются. Разумеется, «он нагнулся к волосам ее, коснулся их горячими (непременно «горячими»!) губами. И уж губы его искали губ ее». Затем батюшка снимает с себя священный сан, а матушка стремится на курсы, и им открываются «безграничные влекущие дали». Почти все авторы «Сборников Знания» постоянно призывают к борьбе, к новому и твердят о каких-то «безграничных далях», сопровождая их тремя точками. Какие, однако, безграничные дали открылись матушке, сменившей одного батюшку на другого батюшку? Высшие женские курсы? Это ли безграничность!

Совершенно под стать рассказу г. Гусева-Оренбургского драмы г. Чирикова «Авдотьина жизнь» и «Иван Мироныч», рассказ Телешова «Черною ночью», Серафимовича «Заяц», Айзмана «Ледоход», Скитальца «Кандалы» и вся та «беллетристика», которой наполнен «Нижегородский сборник». Все это низкопробные изделия, сработанные по шаблону. Во всех них непременно кто-нибудь из «малых сих», непременно униженный, забитый и требующий сочувствия, во всех них quasi-импрессионистические описания природы, в которых нет ни одного характерного живого, нового штриха, и столь же условные

изображения быта, в которых иными критиками усматриваются тонко подмеченные черты, хотя в действительности эти черты всем давно известны, и не было надобности «подмечать их».

Всего слабее в Сборниках — стихи. Поэты «Знания» — гг. Белоусов, Тан, Галина, Щепкина-Куперник решительно не знают, чтó такое стих, в чем тайна мерной речи. Г. Тан пытается употреблять оригинальные рифмы, но они не стоят ни в каком соответствии с содержанием его стихов и кажутся смешно-деланными. Г. Белоусов начинает свои стихи восклицанием «воскресни», но под конец оказывается, что дело вовсе не в воскресении, а в «протеста голосе всенародном». Г. Лукьянов бесцеремонно исказил стихотворение Верхарна «Кузнец», две трети подлинника отбросив как ненужные, а оставшиеся стихи переделав на свой лад. Все смелые образы Верхарна заменены трафаретами. «Son front exempt de crainte et pur d'affront»,— пишет Верхарн; г. Лукьянов перелагает: «Его чело спокойно, гордо и светло» — и так переведено все! О г-же Галиной и Щепкиной-Куперник говорить не приходится. Ведь бывает бабье лето, почему бы не быть и бабьей поэзии, хотя то вовсе не лето и это вовсе не поэзия.

В общем, принимая в расчет, что «Сборники Знания» расходятся в громадном количестве экземпляров, надо признать, что они развращают и принижают литературный вкус читателей. Все любящие русскую литературу и русскую речь должны бы бороться с влиянием этих Сборников.

К. БАЛЬМОНТ. СОБРАНИЕ СТИХОВ. Том I. («Под северным небом» 1894 г.— «В безбрежности» 1895 г.— «Тишина» 1897 г.). Книгоиздательство «Скорпион». М., 1905. Ц. 2 р.— К. БАЛЬМОНТ. ЛИТУРГИЯ КРАСОТЫ. Стихийные гимны. Книгоиздательство «Гриф». М., 1905. Ц. 2 р.

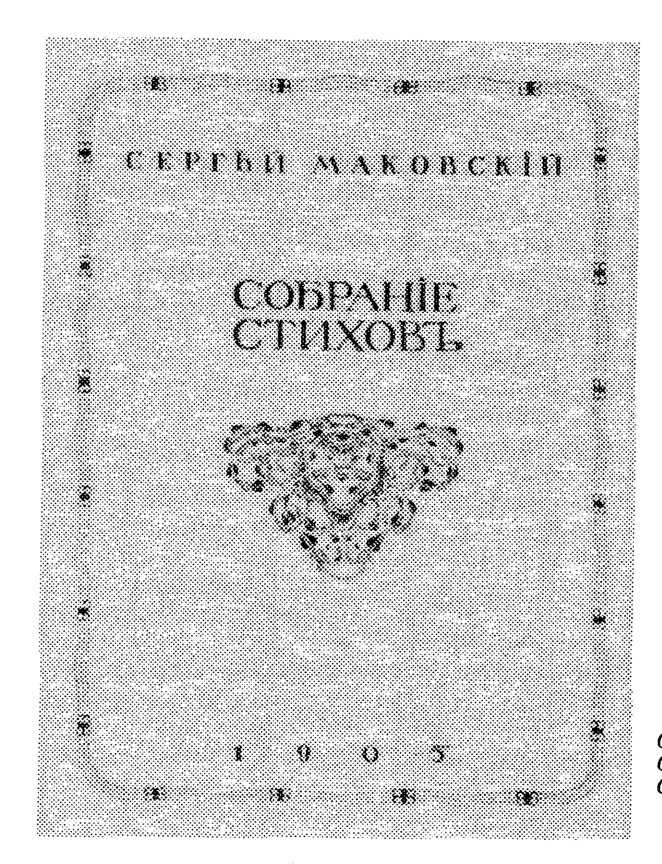
Почти одновременно появились две книги Бальмонта: в одной собраны его самые ранние стихотворения, то, с чего он начинал, первые неуверенные слова его возникавшей поэзии,— в другой его самые последние создания, то, к чему он пришел, что пока является венцом его жизни. В предисловии к «Собранию стихов» сам Бальмонт пытается охарактеризовать путь своего творчества. «Оно началось,— говорит он,— с печали, угнетения и сумерек. Оно началось под Северным небом, но силою внутренней неизбежности, через жажду безгранного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу». Такой самому Бальмонту хочется видеть историю своего развития. От печали к радости, от севера к солнцу, от угнетенности и покорности к стихийным гимнам — эта

схема напрашивается при беглом знакомстве с рядом книг Бальмонта, подсказана их заглавиями и эпиграфами. «Без сопутствия скорби мне никогда не являлось божественное в жизни» (Ленау), говорит надпись на первом сборнике стихов Бальмонта; эпиграф последнего из них венчает поэта короной самодержца: «Вся земля моя и мне дано пройти по ней» (Аполлоний Тианский); а между ними стоит гордое восклицание: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце!» (Анаксагор). Но прав ли Бальмонт в своей самооценке? Действительно ли он, юношей, заблуждался, когда искал божественного лишь в сопутствии скорби? Действительно ли он достиг мудрости Эдипа («Сам себя слепым я сделал, как Эдип, мудрым будучи, от мудрости погиб»), пламенности Огня («Вездесущий огонь, я такой же, как ты!») и сверхчеловеческого бесстрастия («Но согрею ли другого или я его убью — неизменной сохраню я душу вольную мою»)? Слишком многое в этой геометрически правильной, мертво красивой траектории — кажется показным и искусственным. Слишком уже громко и настойчиво твердит Бальмонт о том, что он радостен, свободен и мудр, слишком старается восхвалять веселие бытия, словно боится, что ему не поверят, словно громкими словами хочет опьянить самого себя, подавить в самом себе сомнения. А между тем его ранние напевы настойчиво повторяются и в его последних книгах, только более окрепшим голосом. Никогда скромный автор «Северного неба», слагатель наивно скорбных стихов к какой-то Марусе («Везде нас ждет печаль, мрачна юдоль земная»), не посмел бы подумать о тех безнадежных стонах последней безрадостности, последнего отчаянья, которые захотел переложить в стихи автор книги, почти с иронией озаглавленной «Только Любовь»: «Я больше ни во что не верю, как только в муку и печаль», или «Отчего мне так душно? Отчего мне так скучно?», или еще: «Как страшно, как страшно в бездонной вселенной... я темный, я пленный, я в пытке бессменной иду в глубину» и т. д. В последних книгах Бальмонта, как и в первых, истинного совершенства достигают только стихи о скорби или тихие, кроткие песни нежной любви к природе и к женщине (таковы в «Литургии Красоты»: «На кладбище», «Тень от дыма», «Мандолина», «Лунный свет», «Вновь», иные отрывки из «Фата Морганы»),— но во всех его преувеличенных прославлениях жизни есть что-то намеренное, какое-то усилие, какая-то принужденность языка и чувства. Это звучат медные трубы и литавры, чтобы заглушить голоса ужаса и отчаянья. И среди ницшеанских заветов о жестокости («Еще необходимо любить и *убивать*»), среди гордых уверений о своем блаженстве («Я счастлив, я светел», «Я жизнь, я солнце, красота») вырываются неожиданные слова: «Но дикий ужас преступленья, но искаженные черты? И это все твои виденья, и это новый страшный ты!» Откуда эти слова? И как поэт, только что презрительно спрашивавший: «Что бесчестное — честное, что

горит, что темно?», вдруг сделает признание: «Я полюбил свое *беспутство*» и, вспоминая прошлое, скажет: «*Жестокой* грезой детский ум внезапно был смущен, и *злою* волей, силой дум, он в рабство обращен!» Значит, он-таки знает, «*что* бесчестное», *что* злое, *что* жестокое? Трагедия Бальмонта в том, что его юношеское бессознательное миросозерцание не изменилось и не могло измениться; его детские, глубоко заложенные в душе верования были даны ему на всю жизнь; но сознательность увлекла его к идеалам прямо противоположным. Бальмонт рожден, чтоб жить под Северным небом, чтоб видеть божественное лишь в сопутствии скорби, но современность подсказала ему гимны Огню и Солнцу, прославления Смерти и Ужаса, навязала ему героем Художника-Дьявола. Бальмонту были даны нежные напевы, он — эльф, качающийся в сетке из ветвей, а он пожелал «кинжальных слов и предсмертных восклицаний». Силой своего стихийного дарования Бальмонт до известной степени торжествовал в этой борьбе против самого себя, он насильно вырвал у своей поэзии несвойственные ей звуки надменных ликований; эта борьба *психологически* глубока и замечательна, но никогда преувеличенно опьяненные гимны Бальмонта и его всегда несколько риторические проклятия не достигнут той же *художественной* высоты, как его грустные признания и тихие жалобы. И самыми искренними его стихами — искренними в высшем смысле слова — останутся его песни о возврате: «Мне хочется снова быть кротким и нежным, быть снова ребенком»... («Только Любовь») или: «Я вновь хочу быть нежным, быть кротким навсегда» («Литургия Красоты»). В этих песнях тоскует истинная душа Бальмонта, поэта нежности и кротости, который пожелал стать певцом солнц и преступлений. Где-то в «Художнике-дьяволе» Бальмонт говорит: «И я миры отдам за куст сирени»! В жизни он сделал худшее: он отдал свой куст сирени за призрачные миры!

СЕРГЕЙ МАКОВСКИЙ. СОБРАНИЕ СТИХОВ. Книга первая. Изд. «Содружества». СПб., 1905. Ц. 1 р. 50 к.

Прекрасно изданная книга с пленительными виньетками Е. Лансере. С. Маковский — утонченный эстет, любящий красоту слов, красоту стиха и красоту образов. Его поэзия не ищет новых путей и всего охотнее воплощается в знакомые размеры и в условные формы — «в оковы ритмов тесных». Многие стихотворения книги поистине прекрасны, как лучшие создания парнасской школы. В них есть то совершенство, которого достигал во французской литературе Эредиа и тщетно добивается у нас Ив. Бунин. Жаль, что г. Маковский недостаточно пользуется звуковой стороной слов: аллитерации, переборы гла-



Сергей Маковский. Собрание стихов. СПб., 1905. Обложка с виньеткой Е. Лансере

сных и согласных, повторения слогов,— расцветили бы напевы его стихов, в общем довольно однообразные. Конечно, как всегда у парнасцев, поэзия г. Маковского холодна и бесстрастна, и *души* поэта в ней почти не чувствуется. В этом смысле верно его признание:

Мой Бог во мне. Далеко, там...
Никто его не знает.

В ЗАЩИТУ ОТ ОДНОЙ ПОХВАЛЫ

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО АНДРЕЮ БЕЛОМУ[1]

Дорогой Андрей! Статья твоя в прошлом № нашего журнала («Апокалипсис в русской поэзии»), обличая, должно быть, по справедливости, мою «Музу» в том, что она — «Великая Блуд-

[1] Упрекают нас, что мы заняты самокритикованием, и называют это самореКламированием. Смешной упрек. Критики оценивают в литературе то, что

ница на багряном звере», в то же время оказывает мне такую честь, которую я, по совести, принять не могу и от которой должен отказаться.

Назвав имена шести поэтов, Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, меня и Блока, ты пишешь: «Только эти имена (после Пушкина и Лермонтова) и западают глубоко в душу; талант названных поэтов совпадает с провиденциальным положением их в общей системе национального творчества». Конечно, лестно оказаться в числе шести избранных, рядом с Тютчевым и Фетом,— но не понадеялся ли ты, Андрей, слишком на свой личный вкус? Я уже не упоминаю о поэтах, значение которых можно оспаривать (напр., А. Толстой, Н. Щербина, К. Случевский), но как мог ты пропустить имена Кольцова, Баратынского, А. Майкова, Я. Полонского, а среди современников — К. Бальмонта? Ты ответишь, что говоришь только о тех поэтах, в творчестве которых сказался «Апокалипсис». Но, как хочешь, поэтов можно мерить только по достоинствам и недостаткам их поэзии, ни по чему другому. Если в глубинах русской поэзии суждено, как ты утверждаешь, зародиться новой, еще неведомой миру религии, если русская поэзия «провиденциальна»,— то наиболее яркие представители этой поэзии и будут представителями «Апокалипсиса в русской поэзии». Если же этими представителями оказываются поэты второстепенные, это значит, что поэзия здесь ни при чем! И неужели Блок более являет собой русскую поэзию, чем Бальмонт, или неужели поэзия Баратынского имеет меньшее значение, чем моя? Ты расцениваешь поэтов по тому, как они относятся к «Жене, облеченной в солнце». Критики 60-х годов оценивали поэтов по их отношению к прогрессивным идеям своего времени. Те выкидывали из своей схемы Фета, ты — Бальмонта. Право, разница небольшая. Оба метода подают друг другу руки. Но ты идешь до конца, ты говоришь: «только эти имена и западают глубоко в душу» — значит, остальные не западают, не *запоминаются.* Нет, я решительно отказываюсь от чести быть в числе шести, если для этого должен *забыть* Кольцова, Баратынского, Бальмонта. Предпочитаю быть исключенным из представителей современной поэзии вместе с Бальмонтом, чем числиться среди них с одним Блоком.

Кстати уж о двух твоих утверждениях, не относящихся прямо ко мне.

кажется им более важным, и естественно, что это более важное усматриваем мы у наших единомышленников. Г. П. Я. из «Русского Богатства» не стесняется критиковать поэтов из «Русского Богатства» или из журналов, сходных по направлению (см. его книги: «Очерки Русской Поэзии» и «Русская Муза»), восхваляя каких-то Синегубов, Шрейтеров, Башкиных или г-жу Галину. Почему же сотрудники «Весов» лишены права говорить о сотрудниках «Весов»? Да к тому же, ах! наши статьи друг о друге скорее возбуждают обиду в критикуемом, чем благодарность.

Вл. Соловьев (один из шести!) сказал где-то:

> Конечно, ум дает права на глупость,
> Но лучше сим не злоупотреблять.

Я боюсь, что в твоей статье (в общем прекрасной, смелой, яркой) есть кой-где... злоупотребления присущим тебе правом. В «Трех разговорах» одно из действующих лиц говорит, что «не только в воздухе, но и в душе нет полной ясности». Пользуясь этим, ты утверждаешь, что Вл. Соловьев предсказал извержение Лысой Горы на Мартинике, когда весь мир заволокло «дымкой» и не стало нигде полной ясности. Но, друг мой Андрей, ведь это предсказание основано на игре словами. Переведи фразу Вл. Соловьева на другой язык, и предсказание исчезнет. А то найдется слишком легкий способ быть пророком. Держась твоего метода, можно будет утверждать, что Бальмонт еще в 1897 г. предсказал трагическое плавание адмирала Рожественского, потому что написал:

> Плывите, плывите скорей, корабли!

Далее, увлекаясь своей идеалистической мистикой, ты восклицаешь о русско-японской войне: «И войны вовсе нет: она порождение нашего больного воображения». Слова «есть» и «нет» имеют определенное значение. Ни одно из них не применимо в данном случае. Если же смотреть на все внешнее как на несуществующее, только как на символ внутреннего, можно будет сказать не об одной войне, а о чем угодно, что этого нет. Так я могу сказать, что и твоей статьи нет. Тогда, разумеется, мое открытое письмо окажется лишним.

ТАН. СТИХОТВОРЕНИЯ. 2-е дополненное издание Н. Глаголева. СПб., 1905. Ц. 60 к.

Мы думали было, что в наше время, в дни Бальмонта, сборники стихов, вроде книжки г. Тана, должны ютиться на задворках литературы. Ничуть не бывало. На книге значится «2-е дополненное издание, восьмая тысяча», и серьезные издания посвящают разбору ее отдельные статьи. Трудно подыскать факт, который определеннее указывал бы на низменность художественных вкусов нашей публики, на общую нашу некультурность. Стихи г. Тана, собственно говоря, стоят вне критики: это рифмованные упражнения не очень грамотного и далеко не образованного человека, лишенного дарования как поэта и плохо знакомого с русским стихосложением. В наше время, когда даже второстепенные поэты, как г. Блок, С. Маковский, А. Конд-

ратьев, умеют писать безукоризненно красивые стихи, г. Тан все еще пользуется для заполнения размера такими словечками, как «уж», «тот», «так», рифмует «крови» и «багровый», «возникла» и «поникла», «моя» и «ея», не умеет употреблять местоимения «его», «ея», чтобы было понятно, к чему они относятся (напр., стр. 73, 158), ставит неправильные ударения — «утра̀», «заглу̀шим», безобразно расставляет слова, напр., «порока престол», «бездны край», допускает такие невозможные выражения, как «на поиске хлеба» (стр. 29, вместо «на поисках»), «на розничной продаже» (стр. 72, вместо «в розницу») и т. д. Совершенно пренебрегая звуковой стороной слов и стиха, г. Тан доходит до таких сочетаний, как: «Все на*ши ши*ре задачи» — и эти *«шиши»* попадаются на страницах его книги нередко. Такова форма вдохновений г. Тана. Содержание, несмотря на все желание автора быть злободневным певцом, еще более чуждо современности, отдает чем-то застоявшимся, затхлым. Г. Тан, как блаженной памяти стихотворцы иных «годов», перекладывает в стихи самые прозаические мысли, лишенные всякой художественной, а впрочем, и всякой другой ценности. У него недостает вкуса даже настолько, чтобы не писать:

Долой бесправие! Да здравствует свобода
И Учредительный да здравствует собор! (стр. 12)

Или:

Долой произвол!
Не нужно позорных оков!
Наш клик поколеблет порока престол... (стр. 159)

Или еще:

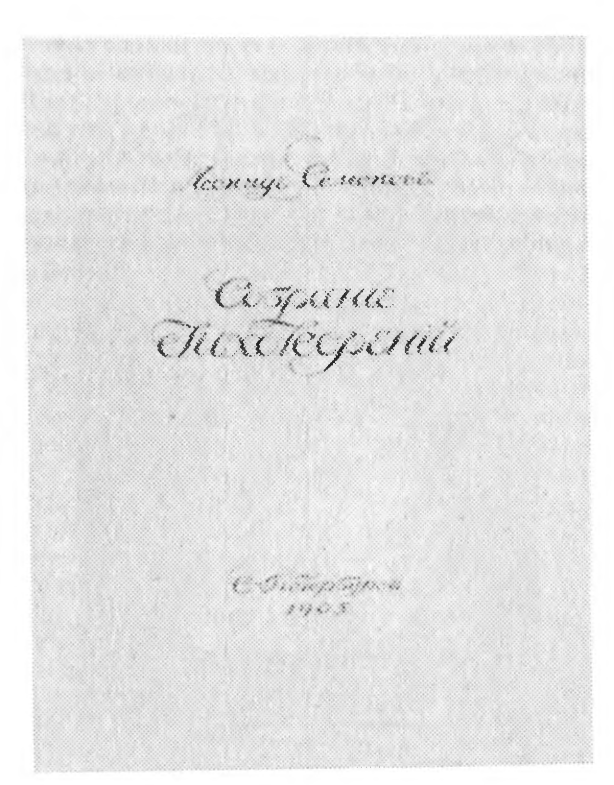
Всю (!) нашу подлость даже
Пустили в размен на медные гроши,
Торгуя клеветой на (!) розничной продаже. (Стр. 72)

Почему это поэзия? Где-то г. Тан, изображая корабль, говорит: «И гений Свободы стоит на носу». Ему, конечно, кажется, что на носу его поэзии стоит гений Свободы, потому что он в плохо рифмованных строчках повторяет избитые фразы газетного фельетона. Но увы! именно повторение старых слов (пусть даже истин,— ведь г. Тан не стесняется докладывать в стихах, что «путь прямой короче всех») и есть рабство поэзии, унижение ее. А пересказывать своими словами наивные стихи Надсона («на мотив из Надсона»:— «Но не вечно процарствует злобный обман, этот гнет не всесилен, о нет») вовсе не значит «служить» какому-то освободительному делу, а просто — мазать кистью по заготовленному трафарету. Обзывать же своих врагов «растлителями» (стр. 92) и даже *«людоедами»* (стр. 94) не значит обличать, а только ругаться. Между тем, г. Тан думает, конечно, что он делает большое дело. Он уверяет, что поет гимн «торже-

ственный и стройный» (стр. 106), сравнивает свой гнев с «пламени струей», находит, что его песня «гремит над землей, как труба» (стр. 103) или «звенит как яростный гром» (стр. 104). Нет, г. Тан, ваша поэзия «шишей», с гением Свободы на носу,— никак не труба и не пламя, и уже во всяком случае не «стройный» гимн; ваши стихи не более как риторические выкрики балаганного фигляра, который хочет стяжать рукоплескания прибаутками, рассчитанными на низменные вкусы толпы.

СБОРНИК ТОВАРИЩЕСТВА «ЗНАНИЕ». Книга шестая. СПб., 1905. Ц. 1 р.

Бо́льшая часть книги занята повестью А. Куприна «Поединок» из офицерской жизни в провинциальном городе. Написана повесть по «новому шаблону», удивительно, однако, напоминающему «старые шаблоны» романов. Налицо и «герой» — подпоручик Ромашов, слабохарактерный, но симпатичный молодой человек, одаренный «благими порывами», но неспособный исполнить их; — и «героиня», Шурочка, бывало «загадочная женщина», ныне неуравновешенная натура, освободившаяся от «моральных предрассудков»,— и «резонер», вечно пьяный Назанский, в припадках запоя высказывающий мечты самого автора о тех временах, когда «жизнь будет прекрасна», «люди станут богами» и «самые тела их станут светлыми, сильными и красивыми»; — не забыт суровый и грозный с виду, но в сущности добросердечный и простодушный полковник Шульгович, полный природной дикостью офицер-черкес Бек-Агамалов, преданный денщик Гайнак, делящийся со своим барином последними копейками, и вообще весь ассортимент хорошо знакомых типов, всегда парадирующих в рассказах из военной жизни. Повесть непомерно растянута; действующие лица, какими появляются на первых страницах, такими остаются и на последних; одни и те же черты их характера изображаются автором по пять-шесть раз. По приемам письма г. Куприн — реалист, но его реализм состоит в стенографическом записывании слов и в фотографическом воспроизведении общего хода событий, причем все истинно характерное, даваемое в жизни интонацией голоса, игрой мускулов лица и тела, *«веяньем мига»,*— исчезает; это реализм,— дающий вместо живого тела труп. Если есть какое-либо значение у повести г. Куприна, то ни в каком случае не художественное; самые лучшие сцены не более как правдивые анекдоты из солдатской и офицерской жизни, может быть, списанные с действительности.— В том же выпуске «Сборника» помещены довольно слабые стихи И. Бунина и Скитальца и рассказ М. Горького «Букоемов». Рассказ Горького напоминает сцены из его же драмы «На дне», только на этот раз декорацией



Леонид Семенов. Собрание стихотворений. СПБ., 1905. Титульный лист

служит не ночлежка, а тюремная камера. Действующие лица — все старые знакомые по другим вещам Горького; «нравоучение», вытекающее из рассказа, все то же: «во всяком падшем человеке есть душа жива»... Верно... но, право же, известно. Рассказ Горького кончается восклицанием его героя: «А, однако, скушно с вами, черти лиловые!» Читая «Сборник «Знания»», где авторы повторяют сами себя и выводят в новых костюмах и под новыми именами давно знакомые, надоевшие, условные типы, хочется воскликнуть вместе с этим Карпом Ивановичем Букоемовым: «А, однако, скушно с вами»...

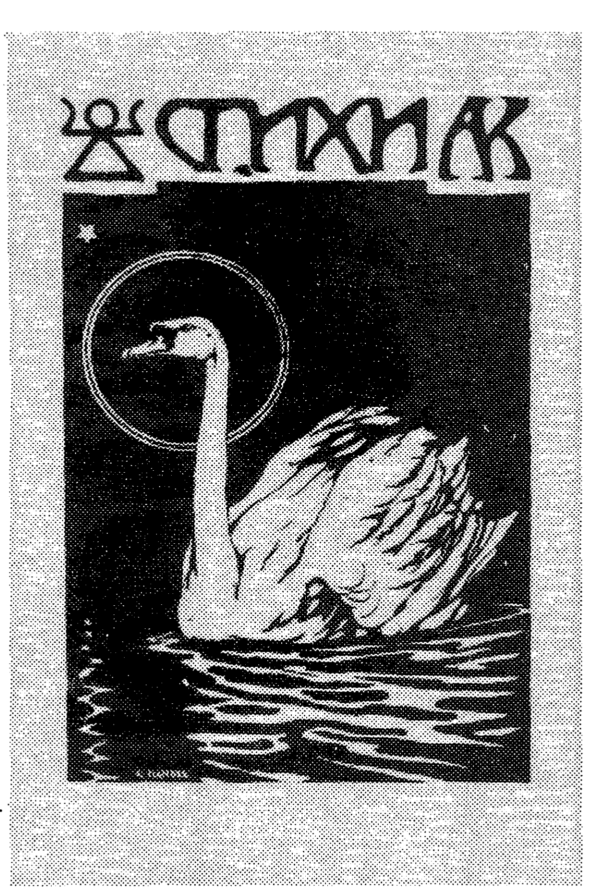
ЛЕОНИД СЕМЕНОВ. СОБРАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ. Издание «Содружества». Обложка работы Лео. Ц. 1 р. 25 к.

Стихи осторожные, обдуманные, хочется сказать, благонамеренные. Ничего резкого, неожиданного, отважного. Благодаря этому нет прямых недочетов, смешных промахов, но зато нет и

настоящих достижений, нет истинного сияния. Почти все как-то по-дневному обыкновенно, буднично и даже скучно. По-видимому, поэзия Л. Семенова воспиталась на Фете; влияние Пушкина слабее, из молодых властвовал над ней, конечно, К. Бальмонт, а затем А. Блок; иные стихотворения — просто подражания своеобразной манере А. Блока: та же отрывочность, та же недоговоренность. Но в стихе Л. Семенова, в общем тусклом, однозвучном, нет той напевности, которая иногда дается Блоку. Всего неудачнее в сборнике отдел «Бунты». Пожелания вроде «сорвать запретов тесный плен» не только плохо выражены, но, важнее того, не убедительны. Никого не увлечет призыв «в кощунственные залы, где ждут пряные костры» (зачем «костры» в «залах»?). Очень слабы и «Сонеты», в самых трафаретных выражениях описывающие Индию, Египет, Элладу («стройные лотосы в струях тихого Ганга», «царственный Нил, лижущий полусонной волной безмолвные могилы», причем «сфинксы глядят загадочно» и т. д.). Гораздо совершеннее стихи, подступающие к области русской сказки и русских преданий, особенно когда в них есть легкий оттенок шутливости («Сказка про белого бычка», «В лесу», «Козлик»,— затем «Царевич»). Есть удачные вещи в простых изображениях окружающей действительности («В Троицын день», «Вечера», «Ольха», «Шарманка», «Земля»). Сколько можно судить по первому сборнику, Л. Семенов — художник зрительных картин; его дело — взять, а не пленять мелодией, его мир — четкие, ясные образы, а не напевы и не философские отвлечения. Хотелось бы только, чтобы эти образы были более одушевлены страстию, внутренним огнем. Одно из лучших стихотворений в сборнике — «Земля»:

> В небе серебряном звон колокольный,
> Утренний воздух прохладен и тих.
> С неба сойдет ко мне светлый, безбольный,
> Солнце — мой муж, мой жених...
>   Па̀ром овеянная,
>   По̀том взлелеянная,
>   Вся ли я прах!
>   Хлебом засеянная,
>   Вся в бороздах.
> Солнечность, солнечность, в лоно
> Свято ко мне низойди!
> Утро весеннее так благовонно,
> Буйно томительный день впереди.

Будем надеяться, что и в душу поэта низойдет «солнечность», что его весеннее утро сменится буйно-томительным днем творчества.



А. К. (А. Кондратьев). Стихи. СПб., 1905. Обложка работы С. Панова

И. Ф. ГЕНИГИН. ПРИБАЛТИЙСКИЕ НАПЕВЫ. Стихотворения, Рига, 1905. Ц. 1 р.

Трудно верить, что в наши дни еще возможны такие безобразные стихотворные опыты. Ни одного сколько-нибудь сносного поэтического образа, ни одной сколько-нибудь удовлетворительной строчки. Сплошь да рядом неверные ударения. Должно быть, автор плохо владеет русским языком.

А. К. СТИХИ. Обложка С. Панова. СПб., 1905 г. Ц. 1 р.

Автор посвящает свою книгу «Вам, призраки богов, которые витали — с улыбкой надо мной». Разумеется, боги эллинской и древневосточной мифологии, потому что далее в «Посвящении»

упоминается Феб рядом с Нергалом и Диана рядом с Истар. «Содержание» переполнено такими заглавиями, как «Рес», «Сафо», «Могила Лаисы», «Гимн Деметре», «Гимн Таммузу», «Рождение Атиса», «Праздник Милитты»... Но было бы напрасно искать в поэзии А. К. того «мифотворчества», какое мы знаем у Вячеслава Иванова, т. е. глубокого проникновения в душу мифов, дающего возможность современному поэту стать причастным самого *творчества* мифов. Г-ну А. К. совершенно чуждо то, что Ив. Коневской назвал «правда вечная кумиров», и в древности он ищет только интересных сюжетов, красивых образов и звучных слов. Стихи г. А. К.— просто пересказ «своими словами» античных, ассирийских и еврейских басен. Ближе всего было бы сравнить эти стихи с поэзией французских парнасцев, Леконта де Лиля, Эредиа. Но лучшие из парнасцев умели схватить *дух* того народа, чьи сказания перелагали во французские гекзаметры,— их произведения прежде всего обольщают стильностью. Этого достоинства совершенно нет у стихотворений г. А. К.; все одним и тем же бесцветным, бесстильным языком, все теми же случайными, общепринятыми размерами перелагает он мифы и предания разных веков и разных стран. Кроме имен да внешней фабулы, в этих стихотворениях нет ничего эллинского, ассирийского или еврейского: все в них банально, все условно и в худших строфах падает до уровня живописи Семирадского или провинциальных декораций к «Нерону».

Вот несколько стихов из подлинной ассирийской поэмы о любви богини Истар к Издубару[1].

— «Я хочу взять тебя, Издубар, в мужья. Клятва, которую ты мне дашь, будет моими узами. Ты должен быть моим мужем, я хочу быть твоей женой. Ты будешь ездить на колеснице из камня укни: из золота ее подножье, и блистает ее дышло. Ты славен великими завоеваниями в Битани, в стране, где растут пинии... Равного тебе не будет!» — Отверз тогда Издубар свои уста и сказал; сказал царице Истар: «Госпожа, как мне сочетаться с тобой?.. Только нищету и голод готовишь ты мне; в твоем венце — ложь и предательство, бедно и лишено цены твое царство... Беды принесла ты Думуци, твоему первому мужу, и сокрушила его смертной скорбью... Великолепный орел был тебе мил,— ты поразила его, переломала его летания, и он стоял, изгнанный, в лесу, умоляя о крыльях! Лев был тебе мил, несравненный по мощи,— ты украла у него когти, семь сразу! Был у тебя любимый конь, знаменитый в боях,— ему пришлось выпить глоток (яда), был он отравлен лихорадкой!.. Ты любила еще царя земли...— и поразила его, и превратила в леопарда; собственный народ изгнал его из государства!.. Теперь ты любишь

---

[1] Цитирую по книге известного ассиролога Fr. Kaulen. Assyrien und Babylonien (5 Aufl., Freiburg, 1899).

меня и хочешь наградить меня как других».— Когда услыхала Истар эту речь, она возгорелась гневом и устремилась на небо. Предстала она пред ликом своего отца, Ану; явилась она пред ликом своей матери, Анату.— «О, отец мой! Издубар пренебрегает мной! Издубар презирает мою красоту!»

А вот соответствующие стихи г. А. К.:

И овеяна легкою дымкою,
Озаренная лунным сиянием,
Я спустилась к нему невидимкою,
Вся сгорая любовным желанием.
На поляне, поросшей осокою,
Он стоял под ракитой ветвистою
И, проникнутый думой глубокою,
Любовался луной серебристою.
И к нему подступила неслышно я,
И коснулась плеча загорелого.
Всколыхнулася грудь моя пышная
От желанья дотоле несмелого.

— «Издубар! как орел между тучами
Лань на темя скалы обнаженное
Умыкает когтями могучими,
Ты умчал мое сердце влюбленное!
Будь мне мужем! Супругою верною
Отрасль Ану возьми ты премудрого,
И подругой я буду примерною
Издубара, бойца чернокудрого».
Обратил он лицо свое смуглое
И ответил: «Богиня прекрасная,
Не манит меня тело округлое
Иль отрава лобзания страстная,
И не ведаю сладкой тревоги я,
Если пляшут девицы стыдливые:
Мне лишь серны милы круторогие,
Лишь тигрицы да львы черногривые.
Отойди же, дочь Ану всесильного,
И не мучь себя страстию знойною:
Среди Ура, мужами обильного,
Ты найдешь себе пару достойную»...
И отпрянула я, оскорбленная
Этой дерзостью мужа надменного,
И умчалась, как лань, уязвленная
Жалом гибельным гада презренного,
На небесную кровлю высокую,
И взмолилась пред Ану властителем:
«Защити свою дочь темноокую,
Будь суровым обидчику мстителем!
Он отверг поцелуи небесные,
Мои ласки отринул он страстные,—
Пусть же неги объятия тесные
Заменят ему пытки ужасные!»

Истар, «сгорающая любовным желанием» (словно героиня плохого фельетона в бульварной газете), Истар, говорящая о своей «пышной» груди, о своих «небесных» поцелуях, о своих

«несмелых» желаниях, и Издубар, любующийся (словно поклонник Карамзина) «луной серебристою» и уверяющий, что не знает «сладкой тревоги», когда «пляшут девицы стыдливые»,— как все это приторно, сентиментально и пошло, как не похоже на грубую, но своеобразную и сильную поэзию ассирийского эпоса! Там Истар говорит как царица, как мощная богиня: у г. А. К. она выражается языком хористки из кафе-шантана, начитавшейся Максима Горького. Образы ассирийского поэта мрачны, почти страшны; его воображение не выходит из области войн и убийств; у г. А. К. все трафареты цыганских романсов: «луна», «легкая дымка», «отрава лобзания», «сладкая тревога», «знойная страсть». Подлинник написан кратким, отрывистым языком, с приемами, свойственными младенческой поэзии: с «постоянными» эпитетами, с частыми повторениями, с параллелизмом выражений; у г. А. К. лощеный (но отнюдь не отточенный) стих, вялый, водянистый, со всеми обычными приемами современного стихописания.

Остается сказать о стихах г. А. К., что по внешней отделке они вообще стоят не высоко. Размеры — общеупотребительные, расхожие, рифмы — самые незатейливые, а подчас и плохие («забвенья — пенью», «знойноокая — жестокою»), звуковая сторона стиха — в пренебрежении (попадаются такие невозможные сочетания слов, как «Плащ Посейдона она»)... В конце книги приложены шутливые стихи, тоже на темы из античной жизни; в этих стихах остроумия немного, они грубоваты, доходят до шаржа и не могут идти ни в какое сравнение с подобными пьесами Ап. Майкова.

И при всем том в книге г. А. К. есть прекрасные строфы и несколько целых стихотворений, более или менее удачных. Таковы: «По лесам и оврагам», «Фразилид», «Смерть Соломона», «Я очнулась от сна». Судя по этим стихам, для г. А. К., как поэта, *есть* будущее. По-видимому, автор сам сознавал, что поместил в своей книге слишком много недостойного себя, и именно потому оставил на обложке только свои инициалы, тогда как раньше, в журналах, печатал некоторые свои стихи за полной подписью.

АРНОЛЬД АРИЕЛЬ. МРАК. Драматическая греза в 5 д. Обложка работы художника М. Леблан. Москва, 1905 г. Ц. 1 р.

У автора этой «драматической грезы» великие притязания. Эпиграфы взяты из двух авторов: из Моисея и из самого Арнольда Ариеля. При перечне действующих лиц, названных зачем-то «образами», пояснено, что «узор грезы — начало и

конец мира». Действуют в «грезе», кроме Адама, Евы, Каина и Авеля,— дух Жизни, дух Отрицания, Смерть, боги Олимпа, Цезарь, последний смертный и т. п. Г. Ариель намерен был, должно быть, создать что-то вроде гётевского «Фауста», по ширине замысла, или «Иридиона» Красинского, или «Трагедии человечества» Мадача... Но, читая «грезу», убеждаешься, что весь мир г. Ариелю представляется с оперной и балетной точек зрения, и вместо трагедии везде выходит у него дешевая феерия, вроде тех, какие ставят в московском манеже в дни масленичных гуляний. Во всех «важных» местах у автора стоит ремарка «гром и молния» и «раскат грома» (следовало бы уже пояснить, согласно сценической терминологии, где полагается «большой» и где «малый» гром). Все фантастические действующие лица, т. е. по г. Ариелю «образы», появляются при бенгальском огне; так в «грезе» прямо и сказано: дух Отрицания появляется в синем огне (стр. 12 и 79), а Господь Бог в ярко-красном свете (стр. 32 и 33); смерть «в черном плаще» и в «фосфорическом свете» (стр. 68). Планеты и созвездия уплывают *«вверх»* (стр. 12), т. е. к театральному потолку, ибо вряд ли слово верх и низ применимо к междупланетному пространству, а рождаются планеты и созвездия тоже при «раскате грома» (стр. 11), очевидно не атмосферического грома, а какого-то особого, эфирного. Волны, по ремарке автора, суть красивые женщины, с изумрудными, коралловыми и серебряными волосами, в легких покровах; они то приближаются, то удаляются, то быстро кружатся (стр. 17). Это уже из области балета. Дочери Адама и Евы, названные в «грезе» Лилия и Роза, описаны так: Лилия — «блондинка, нежная, мечтательная»; Роза — «жгучая брюнетка, тонкая, стройная» (стр. 36), а Каин — «высокий, сильный брюнет с злым выражением лица» (стр. 62). Теперь даже бульварные фельетонисты устыдились бы такого пошлого языка.

Вот как изображена сцена эдемского грехопадения:

Ева (берет яблоко (!) в рот, закусывает одну половину и тянется к Адаму).

На грудь скорее припади!..
Вот так. Какое наслажденье!
О, чудный сон! Не уходи!
В тебе весь мир — в тебе забвенье!
....

Адам: Мы запрещенный плод вкусили...
Твоя вина — и ты в слезах...

Дух отрицанья: Вы страсть из чаши жизни пили.
Ева: Кто здесь? Кто говорит? Ах! Ах!
Адам: Уйдем.
Ева: И спрячемся в кустах.

(Вспыхивает ярко-красный свет. Раскат грома... Слышен голос: Адам, где ты?.. Гром и свист усиливаются...)

Ветер:

...Страсти жгучей
Пыл могучий
Осуждает на мученье,
За мгновенье
Наслажденья,
За лобзанья — вон из рая,
Умирая,
Умирая...

Вся «греза» написана таким же пошлым и бесцветным языком. Есть такие невозможные выражения, как «отдает весь жар *из* тела моего», такие новые образы, как «заря румянит небосвод», такие слова, удивительно идущие к первобытным нравам и к библейскому сказанию о праотцах, как «энергия», «силуэт», «аккорд», «гармония», и бесконечная вереница рифм на «анье» и «енье».

П. СОЛОВЬЕВА (ALLEGRO). ИНЕЙ. Рисунки и стихи. СПб., 1905. Ц. 2 р.

Стихи г-жи Соловьевой — поэзия своего «я». Это местоимение в разных падежах встречается в каждом ее стихотворении. Она пишет в узком смысле слова «о себе», о том, чтó видит в данный миг, рассказывает, грустно ей или весело, сообщает, едет ли она вечером по лесу или сидит в своей комнате перед окном. «Что ни заметит, ни услышит об Ольге, он про то и пишет»,— говорит Пушкин о Ленском. К г-же Соловьевой легко применить эти стихи, надо только вместо «об Ольге» сказать «о себе» или, еще вернее, «в себе». Всякое мимолетное, хотя бы вполне ничтожное, ежедневно повторяющееся настроение она считает достойным того, чтобы запечатлеть его в рифмах. Такая поэзия своего «я» может иметь значение лишь в двух случаях. Во-первых, когда личность поэта ярко своеобразна, когда все его переживания глубоки, а главное, не похожи на чувствования других, когда ко всякому впечатлению он умеет подойти с новой стороны,— как это мы видим в творчестве К. Бальмонта. Во-вторых, когда поэт выражает чувства и думы определенного круга своих единоверцев, когда он как бы голос для всего, что таится в душах тысяч немотствующих; — так это было у Надсона. Ни того ни другого нет в поэзии г-жи Соловьевой. Конечно, ее настроения знакомы многим, но это общечеловеческие переживания, никому в частности не принадлежащие и давно, с гораздо большей силой, воплощенные А. Фетом, А. Толстым, Вл. Соловьевым. Насколько не оригинально содержание стихов г-жи Соловьевой, настолько же не оригинальна (а подчас и плоха) их форма. Выражений вроде «трепетные звезды», «превозмочь (для рифмы «ночь») тоску», «печалью объят», «радостью окрылен», «душа полна тревогою»

можно бы и избегать; рифмы «знакомом — словом», «могилы — положила», «незримо — любимый» относятся к числу весьма слабых. Впрочем, к концу книги, приблизительно начиная с стихотворения «Мы пели солнцу в былые годы», техника стиха становится более совершенной и эпитеты менее банальными.

При всем том, в г-же Соловьевой несомненно есть поэт, quiddam poetae. И, скучая над страницами ее книги, я несколько раз останавливался с удивлением и с радостью над стихом, вдруг открывавшим мне какие-то новые просветы в понимании жизни или природы. Немного этих просветов, но они есть, и мне невольно вспоминались стихи одного начинающего французского поэта Эрнеста Рейно о «забытых певцах», стихи, случайно попавшие мне в какой-то библиографической заметке.

Вот они:

Забытые певцы! безвестные поэты!
Бессчетный черный полк, вовеки не согретый
Лучом известности! У букинистов я,
В числе календарей и книжного старья,
Ваш томик разыскав, беру его без торга.
(О, гробик маленький печалей и восторга!)
И после, вечером, при лампе, в тишине,
Как я вознагражден, когда внезапно мне
Из груды слов пустых, с томительной страницы
Блеснет прекрасный стих, как беглый блеск зарницы!
С певцом неведомым я в чувстве слиться рад,
И слезы горькие в моей груди дрожат,
И в глубь грядущих дней смотрю я горделиво,
Исправив приговор судьбы несправедливой!

Думаю, что г-же Соловьевой очень скоро суждено стать одним из этих «безвестных поэтов», но библиофилы будущих лет, исправляя несправедливый приговор судьбы, будут вознаграждены за труд перелистать ее сборник несколькими прекрасными, «истинными» стихами.

Рисунки г-жи Соловьевой очень плохи, не возвышаются над уровнем простого мастерства, которым обладает любой рисовальщик этикеток для торговых фирм. Лучше бы этих картинок не примешивать к стихам, при всех своих недостатках все же имеющих право на уважение.

БОРИС ХАЛАТОВ. СТИХ И ДУША. М., 1905. Ц. 1 р.

Г. Халатов прежде всего очень неискусен в стихосложении. Нельзя писать шестистопных ямбов без цезуры, как «Тебе, лилея бледная в лесной тиши»... Нельзя рифмовать «я» и «душа», «ножа» и «мертвеца», «страшно» и «опасно», «звуки» и «слуги». Не очень осведомлен г. Халатов, что такое гекза-

метр и т. д. О содержании стихов можно сказать словами Я. Полонского: «все, что каждый пишет, кто хоть немного был поэт». Иные строки кажутся невольной карикатурой на истинную поэзию. Описав маляра, подновляющего церковь, г. Халатов восклицает о себе самом: «Кто же меня обновит?!.. Где ж мой искусный маляр...» Разве не пародия на ксении Гёте и Шиллера? Пародиями кажутся и многие начальные стихи, напр.: «Безбрежное море, лазурное небо!»— «Не говори, что жизнь пуста и тленна!»— «Мой друг, ведь я поэт!» Неужели это не из Козьмы Пруткова?

СОВРЕМЕННЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

Упрекают современную поэзию за то, что она далека от жизни. Напоминают слова Некрасова:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Допустим. Но остается вопрос: обязан ли поэт выполнять свой гражданский долг именно стихами? Тогда надо будет требовать от золотых дел мастера, чтобы он служил гражданской общине именно своими изделиями и чтобы доктор лечил только раненных в уличных, партийных схватках. Не правильней ли справляться, как отнесся поэт к своим обязанностям гражданина, в его биографии, а не в его книгах. Может быть, в иные дни поэт, как гражданин, обязан идти на баррикады, но он не обязан рассказывать об этом в особой поэме. Ведь никто не требует, чтобы поэты, вместо исполнения общенародной воинской повинности, писали по томику солдатских песен.

Да и как, собственно, может поэзия непосредственно влиять на общественные движения? Лишь очень слабо. По крайней мере,— поскольку она действительно поэзия, искусство, а не рифмованное и риторически изукрашенное рассуждение. В борьбе партий полезнее ораторское дарование, чем умение слагать стихи, политические познания, чем фантазия, житейская сообразительность, чем художественный вкус. Поэт может написать боевую песенку, как Тиртей или как Руже де Лиль, но если поэты без конца будут сочинять все новые марсельезы и карманьолы, самые ярые революционеры скажут им: «С нас довольно!» Требовать, чтобы все искусство служило общественным движениям, все равно что требовать, чтобы вся ткацкая промышленность только и делала, что приготовляла материю для красных флагов.

У искусства есть своя область — тайны человеческого духа, и здесь оно не может оказаться «чуждым жизни», потому что вся наша жизнь — не что иное, как ряд наших душевных

переживаний. Искусство изучает составные элементы жизни, как химия составные элементы вещества. В природе почти не встречаются в чистом виде ни кислород, ни фосфор, ни хром: их искусственно выделяют из различных соединений, чтобы тем полнее, тем точнее исследовать. Так современное искусство стремится изучать в своей творческой мастерской человеческие страсти в их чистом виде. И говорить, что его создания поэтому нежизненны, так же близоруко, как утверждать, что радий не действительность, потому что его добывают в лабораториях.

Конечно, события дня — современность, но и вопросы Любви, Смерти, Цели Жизни, Добра и Зла тоже современность для наших дней, как для времен Орфея. Каждая эпоха дает на эти вопросы свой ответ, с точки зрения своей науки и своей философии, и перед каждым мыслящим человеком эти вопросы встают опять, вечно жизненными, вечно новыми. Неужели во дни революций надо пренебречь, как несвоевременной, загадкой добра и зла? Может ли выйти из моды любовь или устареть смерть? Если поэзия нужна когда-либо, если она не игрушка праздности,— она нужна во все дни, столь же во дни «бед», как и «торжеств» народных.

Чем свободнее формы общественной жизни, тем решительней может искусство предаваться исключительно своему назначению. Где общественная жизнь стеснена, произведениями искусства пользуются часто как окольным путем для распространения общественных идей или как тайным оружием в борьбе общественных групп. Где слово, устное и печатное, свободно, для этого нет более надобности. Для политической проповеди там есть иные, более действительные средства: речи на митингах, парламентские прения, газетные статьи. Свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам общественности. В свободной стране искусство может быть наконец свободно.

Н. ГОЛОВАНОВ. ЮЛИАН-ОТСТУПНИК. Героическо-романтическая фантазия на историческую тему. Мск., 1904. Ц. 60 к.— Н. ГОЛОВАНОВ. ИСКАРИОТ. Драма. Мск., 1905. Ц. 1 р.

Оперные римляне и оперные евреи. Обе драмы написаны стихами, не без бойкости, хотя кто не запнется, произнося такой шестистопный ямб:

Дивный сон,
Художническому являющийся взору...

ОДНОМУ РАЗВЯЗНОМУ КРИТИКУ

В журнале «Обозрение» (сентябрь) г. Ф. Маковский, в статье «Что такое русское декадентство», разбранил русских «декадентов», как он сам выражается, «больших и маленьких, Мережковского и Бальмонта, Брюсова и Сологуба, Гиппиус и Лохвицкую и проч.». Это право г. Маковского как критика — осуждать, отрицать, даже бранить те литературные явления, которые ему кажутся достойными осуждения, и никто у него этого права не отымает. Но у нас как писателей тоже есть право: мы требуем, чтобы судили нас по тому, что́ мы написали, а не по тому, что́ выдумал от нашего имени критик, и на это наше бесспорное право г. Маковский посягает очень бесцеремонно.

Когда г. Маковский приводит стих К. Бальмонта в форме:

> В беспутстве соблюдая меры—

вместо:

> В беспутстве соблюдая чувство меры,—

это еще можно объяснить опечаткой. Однако не подобает ли критику, цитируя чужие слова, внимательно обращаться с ними, именно потому, что это *чужие* слова. С собственной вещью каждый может обращаться, как ему угодно, но человек сколько-нибудь культурный заботится о том, чтобы не ломать того, что ему не принадлежит. И не подобает ли критику (не буренинского пошиба) относиться с удвоенной внимательностью к тем цитатам, какие он приводит с целью осмеять их (а г. Маковский, выписывая стихи Бальмонта, заявляет, что под ними «не решился бы подписаться даже Третьяковский»).

Предположим все-таки, что это опечатка. Плохая опечатка, которую можно поставить в вину г. Маковскому, но все же опечатка. С кем греха не бывает? Но вот у меня, в юношеском сборнике моих стихов, есть строка:

> Я люблю идеал человека.

Г. Маковский цитирует ее перед своими читателями так:

> Обожаю лишь сверхчеловека.

Что это такое? Как назвать такое обращение с чужими словами? После этого г. Маковский выпишет «из Алексея Толстого» стих «Как меня давит Рюрикова фуражка» и будет насмехаться над автором «Трилогии», что в речах его героев есть явные анахронизмы!

Но пойдем дальше.

У меня есть стихотворение, в котором я попытался изобра-

зить психологию «осужденной жрицы любви». Стихотворение написано от *ее лица,* в чем не может быть никакого сомнения, потому что там встречаются такие слова, как «одна», «я вижу девочкой себя» и т. под. Г. Маковский выписывает оттуда стихи:

Я наблюдаю из кровати
Калейдоскоп людей и лиц...—

и относит их ко мне, полагая совершенно серьезно, будто это я говорю о себе, будто я каюсь здесь в том, что мне суждено наблюдать весь мир из кровати. Я не удивлюсь, если в ближайшем будущем г. Маковский в статье, посвященной Пушкину, будет жестоко обвинять его в пристрастии к восточному застою и в неумении оценить великие освободительные идеи Запада, так как ведь сказал же Пушкин с горечью:

Стамбул отрекся от Пророка;
В нем *правду* древнего Востока
Лукавый запад омрачил...

Приведу еще пример, и довольно о цитатах г. Маковского. Он выписывает из моей поэмы стихи:

Да, нам не избежать *мучительных* падений,
Погибели всех благ, *чем мы горды...*
В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободных крик,
Как будет весело дробить останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг!..

Выражений, отмеченных мною, г. Маковский, вероятно, и не прочел. Он делает вывод из моих стихов, что я высказываю, вместе с Фамусовым, желание «собрать все книги бы да сжечь!». Думаю, что тому, кто читает только *слова,* совершенно не понимая их *смысла,* еще рано быть литературным критиком. Г. Маковскому сначала надо посидеть в классе «объяснительного чтения» и лишь потом сочинять марксистские статьи.

После такого обращения с подлинными цитатами и такого «развязного» их толкования нисколько не удивительно, что г. Маковский не стесняется обвинять гг. декадентов уже в чем угодно, если в доказательство можно сослаться не на какое-нибудь определенное место в их сочинениях, а вообще на их писания. Г. Маковский рассуждает так: какие бы обвинения я ни возвел на декадентов, все равно мои читатели проверять меня не будут, итак, «валяй вовсю»! И вот г. Маковский утверждает, например, что «Мережковский перешел к отрицанию всякой общественности». И это в то время, когда *вся деятельность* Мережковского за последние годы устремлена на вопросы общественности, когда во имя их Мережковский почти отрицает литературу! Или еще: г. Маковский обвиняет гг. декадентов,

что их «внимания не привлекают картины родной жизни и природы»! Г. Маковский не знает или, вернее, *не хочет знать* стихов, посвященных родной жизни и родной природе хотя бы Бальмонтом, да и всеми нами, всеми, кого он обзывает «декадентами». (Перечислять эти стихотворения смешно и долго, их сотни; укажу, как пример, на такие стихи в книге Бальмонта: «Только Любовь».)

Г. Маковский утверждает даже, будто «декадентство говорит», что «никакой науки и не существует». Откуда взял это г. Маковский? Где и когда «декадентство» сказало ему эти нелепые слова? Я утверждаю, что нигде и никогда, что эти слова выдумал сам г. Маковский и, не стесняясь, вложил их в уста выдуманных им декадентов. Слова эти приведены у г. Маковского рядом с одной цитатой из моей брошюры «О искусстве» (1899 г.). Но тотчас после цитированных г. Маковским моих слов у меня написано: «Наши науки и искусство *прекрасны и достойны поклонения»*. То ли это, что говорит г. Маковский? Не прямо ли противоположное? И опять: как назвать такое... неточное изложение чужих мнений?

Спорить с г. Маковским «по существу» я считаю невозможным. Спор имеет смысл только в том случае, если он ведется честно, если спорящие относятся честно к словам противника. Там же, где в ходу передержки и подтасовки, спор невозможен. Как невозможна игра в карты там, где колоды крапленые.

Н. М. СОКОЛОВ. ВТОРОЙ СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ. СПб., 1905. Ц. 1 р.

Можно охарактеризовать поэзию г. Соколова всего в двух словах: «общее место». В ней нет ничего оригинального, все «как у других»— и размеры, и образы, и содержание. Г. Соколов, что называется, «владеет стихом», т. е. стихи его читаются без запинки, и в них нет ничего поражающего внимание, неожиданного, своеобразного. Но его правильные ямбы, хореи и анапесты мучительно вялы, бесцветны, беззвучны. Почти в каждом стихе встречаются выражения вроде «восторги жизни молодой», «редеет сумрак ночи», «жизни скучный шум», «плещется синее море», «кричат протяжно журавли»— давно наскучившие, затасканные трафареты. В самом построении своих стихотворений г. Соколов покорно пользуется старыми шаблонами. И почти каждой его пьесе можно подыскать образец то у Гейне, то у Майкова, то у Полонского, то у Фета. Так, например, «Песня Инесы» повторяет точь-в-точь размер «Исповеди Королевы» А. Майкова да похожа на нее и всем своим складом; сцены в «Князе Мышецком», где действие в Вильне, очень напоминают «Казимира Великого» Я. Полонского; такие

пьесы, как «Ты идешь ко мне навстречу», «Любить легко, ты говорила мне», «Да грешно к любви беспечной», кажутся плохими переводами из Гейне, и т. д.[1].

Зато во «втором сборнике» г. Соколова есть все, что, как полагается, должно быть в литературном багаже истинного поэта: и эпические опыты (в их числе переложение на *тридцати* страницах, вялыми белыми стихами, сказания о мщении Ольги, такого короткого, сильного и трогательного в летописи), и лирика, и стихи на злобу дня, и шутки. За исключением драмы, все виды поэзии испробованы г. Соколовым, и везде остается он приблизительно на одном и том же уровне: на какой-то серой плоскости. Впрочем, сноснее всего его пародии. Это — род поэзии, от которого не приходится спрашивать многого. Была бы доля остроумия да кое-где забавная рифма — и довольно (хотя содержание этих пародий — например, бахвальство перед японцами! — часто вызывает негодование). Самые же несносные создания г. Соколова — это сто-сорок-девять восьмистиший, озаглавленных «Из дневника». В них автор постоянно усиливается сказать какую-нибудь истину, и порой действительно говорит истины, но уже ставшие достоянием прописей. Между тем они произносятся в такой форме, словно человечеству дается откровение мудрости. Вот несколько образцов:

Для многих глаз горят напрасно
Огни незримой красоты.

И гонят строить храм свободы
Бичами трепетных рабов.

Не гадай: что будет — будет,
Что прошло — навек прошло.

Всю жизнь тебе могу я рассказать,
Но рассказать все сердце невозможно.

Сердце у юноши — пылкое сердце и бьется тревожно,
К осени спеют плоды строгих медлительных дум.

Когда такие пошлости высказываются в гостиной, вежливый человек делает вид, что не заметил их. Но что делать, когда они объявляются услужливыми критиками за «истинную поэзию»?

---

[1] Любопытно, что нашелся критик, которому в стихах г. Соколова пришлась по вкусу именно их неоригинальность. Это г. Стародум из «Русского вестника» (см. его рецензию на книгу г. Соколова в № 9). «Майков, Полонский, Фет, Гейне — признаны истинными поэтами,— так, вероятно, рассуждал г. Стародум,— стало быть все, что напоминает их стихи, что повторяет их слова,— настоящая поэзия». Однако и Майков, и Полонский, и Фет, и Гейне, в истинно «своих» созданиях, были не повторением своих предшественников, а сами собой.

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ. Изд. Ф. Брокгауза и И. Ефрона. Дополнительный том I. Аа — Вяхирь. СПб., 1905

В настоящий полутом включены обстоятельные статьи о молодых русских писателях — Л. Андрееве, К. Бальмонте, Вал. Брюсове, Андр. Белом, Ю. Балтрушайтисе, И. Бунине... Бальмонту посвящено 9 столбцов текста (статья С. Венгерова). «Бальмонт,— по определению словаря,— после Тютчева самый проникновенный среди русских поэтов пантеист. Но собственно живую, реальную природу он совсем не чувствует и *описывать* почти не пытается. Его интересует только отвлеченная субстанция природы. Он почти лишен способности рисовать, живописных образов у него нет: он весь в эпитетах, в отвлеченных определениях. На первый план выдвигается стремление к уяснению общих основ мировой жизни»... О Вал. Брюсове говорится, что «он по общему складу своего спокойно-созерцательного писательского темперамента — чистейший классик; являясь проповедником символизма, он с этим неоромантическим и мистическим течением душевного сродства не имеет». О Андр. Белом — что он «самый яркий представитель декадентства».

АПОЛЛОН КОРИНФСКИЙ. В ЛУЧАХ МЕЧТЫ. Новые стихотворения. 1906. Ц. 2 р.

Мы глубоко уверены, что г. А. Коринфский относится к своему призванию поэта очень серьезно. Но ему недостает культурности, образованности (в высоком смысле слова), школы, а дарование его как поэта не настолько сильно, чтобы он мог все заменить одним творческим прозрением. Поэзия г. Коринфского не выходит из круга мелких настроений, пошлых сюжетов, избитых мыслей. В груде стихотворных томов г. Коринфского мерцает огонек поэтического воодушевления, но он еле теплится; редкие художественные строчки разделены целыми десятками трафаретных стихов; отдельные яркие образы вправлены в тусклые, ремесленно задуманные пьесы. Г. Коринфский стремится, по-видимому, быть «народным» поэтом, но для этого недостаточно наполнять свои стихи условно русскими выражениями, как «Русь Святая», «Мать-сыра-земля», «весна-красна», «молвь облыжная», «молодец удалый» или даже «остробулатный (?) лязг мечей». Пушкин был народным поэтом, не рядя своих созданий в эти оперные костюмы, даже изображая Испанию или средневековую Германию, потому что выражал *особенности* русского духа. А что может быть

народного в таких интернациональных или, лучше сказать, лишенных всякого национального характера восклицаниях, как:

Жив богатырь — народный Труд,
Жив богатырь — родное Слово!

Совершенно неудачны переводы г. Коринфского. Он, кажется, и не подозревает, что у каждого поэта есть свой стиль, свои характерные особенности, и всех, Гёте и Метерлинка, Конопницкую и Дьеркса, Цатуриана и Анри де Ренье, переводит одними и теми же бесцветными, условно бойкими стихами.

Н. ГУМИЛЕВ. ПУТЬ КОНКВИСТАДОРОВ. Стихи. СПб., 1905. Ц. 80 к.

По выбору тем, по приемам творчества автор явно примыкает к «новой школе» в поэзии. Но пока его стихи только перепевы и подражания, далеко не всегда удачные. В книге опять повторены все обычные заповеди декадентства, поражавшие своей смелостью и новизной на Западе лет двадцать, у нас лет десять тому назад. Г. Гумилев призывает встречаться «в вечном блаженстве мечты», любуется на «радугу созвучий над царством вечной пустоты», славит «*безумное* пение лир», предлагает людям будущего избрать невестой — «Вечность», уверяет, что он — «пропастям и бурям вечный брат» и т. д. и т. д. В книге есть отделы, озаглавленные «Мечи и поцелуи» или «Высоты и бездны»; эпиграфом избраны слова Андре Жида: «Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует». Отдельные строфы до мучительности напоминают свои образцы, то Бальмонта, то Андр. Белого, то А. Блока... Есть совпадения целых стихов: так, стих «С проклятием на бледных устах» (стр. 15) уже сказан раньше К. Бальмонтом («Мертвые корабли»). Формой стиха г. Гумилев владеет далеко не в совершенстве: он рифмует «стоны» и «обновленный», «звенья» и «каменьев», «эхо» и «смехом», «танце» и «багрянцы», начинает анапест с ямбических двухсложных слов, как «они», «его», а ямбы со слова «или» и т. д. Но в книге есть и несколько прекрасных стихов, действительно удачных образов. Предположим, что она только «путь» нового конквистадора и что его победы и завоевания — впереди.

БЕЛЬТОВ. ЗА ДВАДЦАТЬ ЛЕТ. Сборник статей литературных, экономических и философско-исторических. СПб., 1905. Ц. 3 р.

Бельтов — один из самых видных в нашей литературе представителей так называемого «экономического» (или «диалектического») материализма. Идеи «экономического материализма» проникают все статьи сборника и, действительно, придают ему, как говорит в предисловии автор, цельность, несмотря на разнообразие их содержания. На искусство г. Бельтов смотрит также с точки зрения материалистического понимания истории. Эволюция искусства, по его убеждению, объясняется исключительно ходом развития производительных сил народов. С этой точки зрения г. Бельтов разбирает творчество Н. Некрасова и беллетристов-народников и критикует идеи Белинского, Чернышевского (в некоторых отношениях ему родственные) и А. Волынского (ему, разумеется, чуждые). В защиту «экономического материализма» и против него написана целая библиотека. Неуместно было бы в пределах библиографической заметки вмешиваться в этот спор. Скажем только, что по нашему личному мнению решения его надо искать в теории познания. Напомним, что уже Пауль Барт упрекал «марксистов» в том, что они «игнорируют природу и то, что природа вложила в человека в виде идеи». «Ни один теоретик познания,— говорит Пауль Барт,— даже ни один сенсуалист не считает душу до такой степени пассивной, что она не может создать чего-либо *нового* из материала, полученного при помощи впечатлений». Русский критик материалистического понимания истории, кн. Е. Трубецкой («Проблемы идеализма», 1900 г., стр. 56) пишет: «Чтобы что-нибудь понять в возникновении и развитии идей, необходимо присмотреться к особенностям человеческой психики, т. е. ввести в историю такой фактор, который не сводится ни к производственным силам, ни к экономическим отношениям». Но до сих пор все критики «марксизма» (понимая это слово в самом широком смысле) стояли на почве господствующей теории познания и «университетской» психологии, узурпировавшей, по выражению Метерлинка, прекрасное имя Психеи. Творчество «новых» поэтов, математические идеи Т. Кантора и Н. Бугаева, наблюдения Барадюка, де Роша, Дюпреля — позволяют нам предугадывать гораздо более осложненную науку о духе и гораздо более утонченную науку о познании. Вот области, где мистическое миропонимание даст свою решительную битву миропониманию материалистическому.

К. Д. БАЛЬМОНТ. ФЕЙНЫЕ СКАЗКИ. Детские песенки. Книгоиздательство «Гриф». Москва, 1905. Ц. 80 к.

В длинном списке книг, которые за последние годы К. Бальмонт так часто (не слишком ли часто?) венчает своим именем,— «Фейные сказки» будут отмечены золотыми буквами. В этих «детских песенках» нет напряженного тона вымученных стихийных гимнов, нет бессильных, ненужных переложений в стихи ведийских, теософских и иных заповедей, почти нет и перепевов, в которых Бальмонт — увы! уже нередко — только повторяет свои прежние, счастливые издания. В своей новой книге, отрекшись от претензий, которые его поэзия выполнить не в силах, Бальмонт позволил себе снова быть самим собой —

...снова быть кротким и нежным,
Быть снова ребенком, хотя бы в другом...

«Кто равен мне в моей певучей силе?»— спрашивает где-то Бальмонт. «Фейные сказки» доказывают, что он — в полном обладании своей певучей силой. Родник его творчества снова бьет здесь струей ясной, хрустальной, напевной. В «Фейных сказках» ожило все, что есть самого ценного в поэзии Бальмонта, что дано ей как небесный дар, в чем ее лучшая вечная слава. Это песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Это — легкое, прозрачное паутинное кружево, сквозь которое просвечивается тонкая шея девушки. Это серебряный звон задумчивых колокольчиков, «узкодонных, разноцветных на тычинке под окном». Это утренние, радостные песни, спетые уверенным голосом в ясный полдень. По своему построению «Фейные сказки»— одна из самых цельных книг Бальмонта. Ее первая часть может соперничать в этом отношении с таким образцом цельности, как «Fêtes Galantes» Верлена. Здесь создан — теперь навеки знакомый нам — миф феи, где бессмертной жизнью живут ее спутники, друзья и враги: стрекозы, жуки, светляки, тритоны, муравьи, улитки, ромашки, кашки, лилеи... И только третья часть книги, несколько измененным тоном, вносит иногда диссонансы в эту лирическую поэму о сказочном царстве, доступном лишь ребенку и поэту.

СЕРГЕЙ РАФАЛОВИЧ. СВЕТЛЫЕ ПЕСНИ. Издание «Содружества». СПб., 1906 г. Ц. 1 р. 50 к.

В одном стихотворении автор говорит о себе: «Я жажду бесконечного... страданий необъемлемых, скорбей неизживаемых»... Эти модные желания не очень к лицу его музе,

трезвой, умеренной и рассудительной. О поэзии г. Рафаловича можно сказать его собственным стихом: «Там разум входы стережет». В ней нет порыва, нет прозрений, к ней всего менее подходили бы слова Фета о «даре безумных песен». Объективное творчество везде более удается автору, чем чистая лирика. Лучшие вещи в книге те, где сам поэт исчезает за образами, заставляет говорить за себя свои создания: такова баллада о «Лигее», сонеты о Еве и о Терезии, стильная пьеса «XVIII век», «Два друга» и т. п. В философских раздумьях, объединенных в лирическую поэму «Душа и мир», есть интересные мысли, но они остались бы ровно столь же интересными, будь изложены прозой. С внешней стороны стихи г. Рафаловича, за редкими исключениями, незвучны и однообразны; один и тот же размер (чуть ли не половина всех стихотворений написаны хореическими четверостишиями), одни и те же приемы, сходные образы — повторяются на многих страницах. Есть погрешности языка, если только это не licentia poetica, в таком случае неудачные.

ГОРЕСТНЫЕ ЗАМЕТЫ

⟨1⟩

Под безобразным заглавием «Декаденты левеют» г. Боцяновский в «Руси» (Приложение к № от 20 янв.) снисходительно похваливает Валерия Брюсова за его стихи на современные темы. «Перешагнув через Рубикон, так долго тяготевший над миросозерцанием поэта,— пишет критик-педант,— Валерий Брюсов пошел открытой, прямой дорогой»... Помилуй Бог! Рубикон — река, как ей тяготеть *над* миросозерцанием, и как *перешагнуть* через то, что тяготеет над миросозерцанием? Надо же хоть сколько-нибудь думать даже критикам из «Руси»!

*

Почти все стихи в февральском № «Журнала для всех» наполнены болтовней о революции, причем использованы все рифмы, существующие в русском языке к слову «баррикады». Красной краски много, как в новых сатирических листках. Некто г. Петров договаривается до такого вздора:

И пушек угрюмых голодное стадо
Пило благородную кровь.

Пушки, *пьющие* кровь? Недурно!

*

Г. Кожевников в «Русс. Архиве» бранит декадентов (№ 2, стр. 271—272). Говоря о их произведениях, «выхоленных в теплицах дряхлеющей культуры», он восклицает: «Недаром Малларме группирует их под заглавием «Serres Shaudes»». Ошибаетесь, многоученый г. Кожевников: «Serres Chaudes» — заглавие очень известной книги Метерлинка, а не Малларме. Лучше не писать в статьях о том, что знаешь лишь понаслышке.

*

Мавр Жокей, что́ вы скажете о таком писателе? Это «Дело и Отдых» (№ 7), упрекая современных русских поэтов в том, что их поэзия не умеет хорошо отразить борьбу за свободу, указывает им в пример поэтов венгерских: Петефи, Мадача и Мавра Жокея. Эх! Хотя бы в Энциклопедическом Словаре Павленкова справились, как произносится имя Мавра Иокая.

⟨2⟩

Г. Стародум в «Русском Вестнике» (март) укоряет публику, что она больше знает Н. Ф. Анненского как сотрудника «Русского богатства» и человека, претендующего на политическую роль, чем как «тонкого и вдумчивого критика», недавно выпустившего «Книгу отражений». Так как «критические» статьи самого г. Стародума всегда на четыре пятых, а то и на девять десятых состоят из перепечатки разбираемых произведений (прием, признаемся, весьма облегчающий дело критики), то эти вступительные укоры проскальзывают перед читателями незамеченными. Однако Н. Ф. Анненский, Николай Федорович, сотрудник «Дела», «Отечественных записок» и «Русского богатства», не повинен в «Книге отражений», над которой полно выставлены инициалы ее автора И. Ф. Анненского, Иннокентия Федоровича. И сходства между этими писателями так мало (вернее, противоположность их такова), что человек, чуть-чуть смыслящий в литературе, не может принять их за одного! Заглянуть мельком в книгу, не прочтя даже толком имени автора, вырвать пару страниц, написать сверху «от себя» десяток бессодержательных строк, и это называется критикой?

⟨3⟩

Г. Сергей Кречетов в рецензии на книгу стихов («Золотое руно» № 5) упрекает ее автора в «забвении мудрого правила о том, чтоб словам было просторно, а мыслям тесно». Напомним, однако, что до сих пор считалось мудрым правило прямо противоположное, то, которое выражено Шиллером в стихах, переведенных Н. Некрасовым:

Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно.

*

В одном стихотворении И. Бунина («Журнал для всех», июль) читаем:

И на отмели песчаной
Спит помор, от солнца пьяный,
Тонко плачется комар,
И на икрах обнаженных,
Летним зноем обожженных,
Блещет бронзовый загар.

Комар, плачущий на отмели, с обнаженными загорелыми икрами — это ли не верх наблюдательности.

⟨4⟩

«Прошло уже тринадцать лет с того времени, как появилась последняя драма Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся». Так начинает свою статью в «Вестнике Европы» (август) г. Л. Полонский, сразу обнаруживая свое слабое знакомство... скажем, с арифметикой, ибо последняя драма Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся» появилась в декабре 1899. г., стало быть, менее семи лет тому назад! При этом г. Полонский пускается в рассуждения, почему поэт так рано прервал свою деятельность и как отзывалось на публике его долголетнее молчание. Автор утверждает еще, будто «Строитель Сольнес» явился раньше «Заратустры», хотя эта драма напечатана в 1892 г., а о «Заратустре» сам г. Полонский сообщает, что он явился в 1888 году. О первых драмах Ибсена г. Полонский говорит, что они «для общеевропейской литературы никакого значения не имеют», относя к «не имеющим значения пьесам» и грандиозную трагедию характеров «Претенденты на корону», и «Гельголандских богатырей». Впрочем, г. Полонский явно знает только заглавия этих драм, да и то по какой-то немецкой книжке, иначе он не включил бы в свой перечень несуществующего произведения: «Могила гуннов». У Ибсена есть драматическая поэма «Курган», по-немецки «Hünengrab», что́, однако, не имеет ничего общего с «Hunnengrab».

*

А. М. Федоров, в «Мире Божием» (август), в водянистых стихах жалуется на то, как у него производили обыск:

Чутьем невежественно-лисьим
Во всем крамолу находя,

Священных книг, заветных писем
Они касались не щадя,
И все швыряли в беспорядке,
Не пропуская даже щель.

Жандармы, ухитрявшиеся «швырять даже щель»,— удивительные жандармы.

О «ГОРЕСТНЫХ ЗАМЕТАХ»

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Пушкин писал брату в 1823 году: «Душа моя, должно бы издавать у нас журнал «Revue des Bévues»; мы печатали бы там выписки из критик Воейкова, полуденную денницу Рылеева, его же герб российский на вратах византийских... Поверишь ли, мой милый, что нельзя прочесть ни одной статьи ваших журналов, чтобы не найти с десяток этих bévues»... «Горестные заметы» «Весов» и есть скромная попытка осуществить ту révue, о которой мечтал Пушкин, потому что через 80 с лишком лет после него число bévues в журналах ничуть не уменьшилось... Однако меня как читателя (следовательно, человека, чуждого партийных счетов) удивляет тот нисколько не «горестный», а скорее торжествующий тон, каким написаны некоторые из «замет» «Весов». Понятна была бы насмешка над невеждами, корчащими из себя знатоков, но таких примеров в «Весах» всего меньше, и понятно почему: «Весы» неохотно спускаются на задворки литературы, где только и можно повстречать подобные явления. Большая часть «Горестных замет» указывает на ошибки случайные, скорее на промахи, на недосмотры, в худшем случае — на небрежности. Поправить их должно, улыбнуться на них иногда можно, но делать вид, что обличаешь чье-то невежество,— неуместно. Неужели же Рылеев, напр., *не знал,* что денница бывает раньше полдня? — Конечно, *знал* и только *по недосмотру* написал, что в темницу

...лишь в полдень проникал,
Скользя по сводам, луч денницы.

Уберечься от таких промахов очень трудно, вероятно, даже невозможно. Не ошибается только тот, кто ничего не делает. Лучшим доказательством этого служит то, что издания, ведущие счет этим bévues, зачастую должны бывают заносить в список... собственное имя. Так, «Mercure de France», дающий в каждом № отдел «Sottisier Universel», нередко приводит примеры из своих предыдущих №№. «Весам» в прошлом № пришлось посмеяться над «Весами» же — и т. д. Из многолетних наблюдений я знаю, что трудно найти такой № журнала (так как при издании журнала неизбежна некоторая спешка),

в котором нельзя было бы выудить более или менее значительного промаха. Как пример беру три последних №№ трех наших журналов, посвященных «новому искусству».

В «Перевале» некий Alexander, критикуя перевод Б. Зайцева, пишет: «Нельзя переводить *sorcier* через *маг, волшебник,* а *sapin* через *ель»*. Увы! слово *sorcier* именно значит *маг, волшебник,* а слово *sapin* — *ель!* В «Золотом руне» г. Вячеслав Иванов уверяет, что каким-то «преобразителям мира» особенно запали в душу слова Пушкина «и *для* молитв». У Пушкина таких слов нет, у него сказано: «и молитв». Наконец, в «Весах» г. Антон Крайний пишет: «да, мы юношей влюбленных узнаем по их глазам». Если почтенный полемист имеет в виду сходные стихи Пушкина, он цитирует неточно: у Пушкина сказано куда лучше: «Мы любовников счастливых узнаем по их глазам»!

Но, разумеется, из этого вовсе не следует, что редакция «Перевала» не знает французского языка, а Вячеслав Иванов и Антон Крайний — Пушкина. Мы имеем дело просто с промахом или с небрежностью писателя. И, желая «Весам» не только вести далее, но и расширить их «Sottisier», я, однако, был бы очень доволен, если бы находил в ней не полемические выходки, а действительно —

след
Ума *холодных* наблюдений
И сердца *горестных* замет.

ЗВЕНЬЯ

1. СБОРНИК «СВОБОДНАЯ СОВЕСТЬ»[1]

«Мы декаденты, потому что отделились от цивилизации без Бога, без откровения»,— писал в начале 1904 года в журнале «Весы» Андрей Белый. Вряд ли под его словами подписались бы все те, кого наша критика так часто объединяет под ничего более не значащим именем «декадентов». Но несомненно, что то новое религиозное движение, которое обозначилось несколько лет тому назад в кругах нашей интеллигенции, которое ознаменовалось имевшими бурный успех «религиозно-философскими собраниями» в Петербурге и изданием в течение двух лет журнала «Новый путь»,— зародилось именно в среде «декадентов».

Странным это может показаться лишь с первого взгляда. Декадентство (оставим это слово) было прежде всего возмущением против господствовавшего у нас позитивизма. Резко

---

[1] «Свободная совесть». Литературно-философский сборник. Кн. I. Москва, 1906. Ц. 1 р. 25 к.

порвав с позитивным миропониманием, декаденты естественно обратились к противоположному, мистическому, обратились к мистическим методам познания, к мистическому искусству, к мистической морали. Но как разграничить области мистики и морали? Не есть ли религия — оформленная, осмысленная мистика? разве не были величайшие мистики всех времен всегда вместе с тем и религиозными мыслителями? Перед теми из декадентов, которые не хотели быть только художниками, только теоретиками искусства, с неизбежностью встали вновь все извечные проблемы религии. И декаденты, разрушавшие так смело предрассудки в области искусства, оказались достаточно смелыми, чтобы отрешиться и от самого сильного из предрассудков современности — от предубеждения против религии.

Придя к религии через эстетизм и скептицизм, придя ко Христу через черные мессы, через воскрешенное язычество, через Ницше, декаденты принесли в христианство все дерзновение «новых людей», всю широту вновь открытых горизонтов, всю жажду неисчерпаемой полноты мгновения. Они вошли в церковь не как робкие прозелиты, оглашенные, кающиеся, но как завоеватели, держали себя как «власть имущие», а не как книжники и фарисеи. Это были Савлы, сами воздвигавшие гонения, сами точившие лезвия против «галилеян», но зато хорошо знавшие всю силу и все права врагов. Это были грешники, изведавшие соблазн дорог, ведущих от Христа, но зато понимавшие, что недостаточно верстового столба с указательным пальцем, чтобы заставить людей повернуть в другую сторону. И новая проповедь декадентов была *услышана,* потому что они умели говорить к современным людям современным языком.

Как бы мы ни относились к странным для многих учениям о «Церкви Иоанна», «Христа Грядущего», «Святой Троицы», «Святой Софии»,— но мы должны признать, что здесь впервые после целых столетий опять забил живой струей иссякнувший было источник христианской философии. Многим чуждо, многим дико, что идеи религиозной догматики проповедуются со страниц критических исследований о чисто литературных явлениях, в романах, в стихах[1], но это-то и обличает их жизненность. Живой дух всегда обитает в живом теле, и в свое время апостол Иоанн пересказал свое откровение именно в той «литературной форме», которая была тогда господствующей. Мы можем не вступать на тот «новый путь», на который зовут нас проповедники нового христианства, но не можем не видеть, что по этому пути *идут,* это через них, в них христианство

[1] Разумею прежде всего Д. С. Мережковского с его исследованиями «Лев Толстой и Достоевский», «Гоголь и черт», с его романами «Смерть богов», «Воскресшие боги», «Петр» и т. д.

вновь стало деятельной силой, двигателем, а не мертвым сокровищем.

Перед нами теперь сборник «Свободная совесть», по-видимому, примыкающий к тому же движению, ставящий себе ту же задачу: религиозное обновление современного, в большинстве своем антирелигиозного общества. Молодые писатели, собравшие в этой книги свои стихи, рассказы и статьи, желают, говоря их собственными словами, противопоставить «обыденному сознанию» интерес к «кардинальным вопросам» религии. Во всех статьях они повторяют, что «мы живем в момент, исключительно важный для всего человечества», что «готовится наступить третий период диалектического развития», что человечество, «пройдя страшный путь отрицания, выстрадало себе право на всеобъемлющий (религиозный) синтез» и т. д. В предисловии авторы сборника утверждают как свое profession de foi, что «христианская истина, не отрекаясь от себя, может сочетать веру религиозную со свободною философскою мыслью» и что «это не менее справедливо относительно красоты, воплощаемой художественным творчеством».

Но странно: все эти вопросы, казавшиеся на страницах «Нового пути» такими нужными, такими современными, звучат в «Свободной совести» как груда мертвых костей. Пробегая глазами стихи, рассказы и статьи этого «литературно-философского сборника», не можешь преодолеть одного господствующего чувства: скуки, той умеренной скуки, которая царила, бывало, в школе над всем классом на уроках закона Божия. Не потому ли это, что участники сборника именно *не* декаденты и никогда не были декадентами (исключение: Андрей Белый)? Между тем в современную душу как ее отныне необходимый элемент вошли, сознательно или бессознательно, «декадентские» идеи. Как бы ни был современный человек чужд «новому искусству», но он лишь тогда действительно современен, если перестрадал в себе и гордость Ницше, и скептицизм Уайльда, и безумие Пшибышевского, и скорбь Метерлинка. Относясь к декадентству как к печальному заблуждению (см. статью В. Свенцицкого), авторы «Свободной совести» тем самым отказываются от ключа к современной душе.

Смелая и достойная мысль — «сочетать веру религиозную со свободною философскою мыслью и с красотой, воплощаемой художественным творчеством»! Но чтобы выполнить ее, надо обладать и «философской мыслью», притом «свободной», и властью над «красотой» в искусстве, и, наконец, действительно живыми истинами религии, а не условными положениями христианского богословия. Ничего этого нет у авторов «Свободной совести». Их художественное творчество ничтожно (лучше остального поэма С. Соловьева, впрочем довольно холодная,— «Дева Назарета»); их философская мысль робко ступает по стопам Вл. Соловьева, не решаясь сделать шага вперед или в

сторону; их «вера религиозная» проявляется только в частом повторении слов: Господи! Господи! Христос! Божественный Спаситель... Во всем сборнике нет сознания великой, непомерной трудности взятой на себя задачи и возникающего из того трагизма. Напротив, в «Свободной совести» веет ненарушимое спокойствие духа, благодушие, уверенность в своей правоте. Там где-то есть «обыденное сознание, игнорирующее кардинальные вопросы», есть «люди неверующие», а вот здесь собрались благонравные дети, с ранних лет чтившие заповеди Божии и ожидающие себе справедливой награды вплоть до того, чтобы «наследить землю».

Вот несколько очень характерных для сборника строк из статьи «Смерть и бессмертие»: «С абсолютно свободным актом греха смерть пришла в мир. Человек мистически стал несвободен. Потребовался новый источник сил, восстанавливающий разрушенные нормы. Искушение Христа, завершившееся воскресением, дало возможность полного восстановления нормы, нарушенной в мировом процессе, и устанавливало безусловную веру во всеобщее воскресение как завершение богочеловеческого процесса». Неужели это не страница из плохого учебника? Неужели это не схоластика, чуждая жизни, не затрагивающая в нашей душе ровно ничего? У религии есть свой голос, свой язык, который обретали все действительно уверовавшие, а не только «чтущие устами». А кто хочет «обосновывать» мистические идеи рациональным языком журнальной философской статейки, тот только показывает, что для него мистика не более как слово, что он и не ведал истинно мистических переживаний. Таким людям лучше быть последователями Маркса или Авенариуса, а не Христа.

Есть ли исключения в сборнике? Да, есть. Что-то брезжит в статье г. Эртеля, в общем все же очень догматичной; хороши иные строфы поэмы г. Соловьева; наконец, совершенно особняком стоит в книге г. Андрей Белый: статьи, напечатанные им в «Свободной совести», слабее многих его других статей, но в них чувствуется благодать Духа Святого, чувствуется дерзновение мысли, готовой во имя истины отречься и от своего Бога. Другие только говорят о «свободной совести» и о «мистическом опыте», Андрей Белый действительно свободен и действительно слышал над собой «глас хлада тонка». Он же, Белый, и единственный истинный художник среди участников сборника. Остальным, всем этим самодовольным гг. Астровым, Батюшковым, Поливановым, Эллисам, можно только напомнить суд Христа над фарисеем, молившимся: «Боже! благодарю Тебя, что я не таков, как прочие люди!»

Общественного значения сборник «Свободная совесть» не может иметь никакого. Из того, что несколько «светских» молодых людей издали сборник, в котором наряду с дурными

стихами и бесцветными рассказами повторили в вялых статьях несколько богословских положений,— конечно, ничего не вышло, кроме лишней плохой книги.

ЗВЕНЬЯ

2. ЗОЛОТОЕ РУНО

«Декадентство» как литературная школа кончается. Есть свой предельный возраст и у литературных школ. Моисей определял среднюю продолжительность человеческой жизни в 80 лет; литературные школы живут вдвое меньше: лет 35—40. Столько времени длился романтизм, возникший в начале XIX века и исчезнувший в 40-х годах, при распространении реализма, но не более процарствовал и реализм, через 40 лет выродившийся в безобразный натурализм. Началом «декадентства» как литературной школы (если не считать его предшественников: Эдгара По, Бодлера, английских прерафаэлитов) надо признать 70-е годы: в 1873 году появилось 1-е издание книги Артюра Рембо «Une Saison en Enfer», в 1874-м — «Romances sans paroles» Верлена. Временем расцвета «декадентских» и «символических» школ во Франции были 80-е годы и первая половина 90-х; с середины 90-х начинается уже постепенное падение их. В Германию и особенно во всегда запаздывающую Россию новые художественные идеи проникли в 90-х годах и развились полно лишь в конце этого десятилетия и в первое пятилетие XX века. Но теперь и у нас, и в Германии, как раньше во Франции, эта волна спадает, возникает сознание, что «новые» идеи уже стали старыми, и более зоркие и более сильные уже ищут опять новых путей, хотя, конечно, не позади, а перед собой.

Давно, однако, отмечено, что именно тогда, когда идеи ветшают, когда начинают вскрываться их внутренние, роковые противоречия,— они проникают наконец в сознание большой публики. К сожалению, широкие круги в литературе и искусстве всегда живут вчерашним днем, как провинция всегда носит прошлогодние моды. В «героическую» эпоху декадентства, когда появлялись лучшие создания Верлена, Малларме, Метерлинка,— их никто не хотел читать во Франции, над ними только смеялись. В наши дни Верлен признан на родине за великого поэта, книги Метерлинка расходятся в десятках изданий, консервативнейшая «Revue de Deux Mondes» печатает стихи Анри де Ренье, и французская Академия увенчала сборник поэм Фернанда Грега. У нас в России и этот процесс запоздал. Но достаточно вспомнить, что десять лет тому назад все удовлетворялись теми характеристиками поэтов «нового искусства»,

какие давал Макс Нордау (характеристики эти сводились к словам: «идиот», «кретин», «графоман», «помешанный»), чтобы согласиться, что и у нас в этом отношении переменилось многое. Теперь драмы Метерлинка («жалкий умственный калека», по определению Нордау) и д'Аннунцио идут на сценах и в Петербурге, и в Москве, и в провинции; стихи Верлена и Верхарна переводят «Мир Божий» и «Сборники Знания»; книги Оскара Уайльда, Ст. Пшибышевского и Кнута Гамсуна распространены по России в десятках тысяч экземпляров. И вот мы, участники и деятели литературного движения последних лет, не знаем, как отнестись к этой «победе» тех идей, которые были нам когда-то близки и дороги, *сквозь* которые мы прошли и которые составляют теперь для нас уже оставленный этап пути.

В таком недоумении я чувствую себя перед новым московским журналом «Золотое руно»[1]. Я не могу не воздать должного этому изданию, как прекрасному по внешности и очень интересному по содержанию. По числу иллюстраций, по тщательности выполнения их «Золотое руно» может соперничать с лучшими изданиями Запада. В списке сотрудников — много имен, ставить рядом с которыми свое мне всегда казалось честью и гордостью: М. Врубель, К. Сомов, Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов... Идеи, развиваемые журналом, все те самые, которые мне приходилось отстаивать и самому; иные из них впервые были высказаны в русской литературе именно мною. Рассматривая и читая два вышедших №№ «Золотого руна», я почти все находил истинно художественным, почти все одобрял и почти со всем соглашался или, по крайней мере, вспоминал, что еще недавно был с этим вполне согласен.

И все же роскошные страницы «Золотого руна», на которых напечатаны и мои стихи, непобедимо кажутся мне пышным саркофагом, великолепной гробницей, где, с почестями, с прощальными надгробными речами, погребают русское «новое искусство». Весь этот «новый» журнал говорит мне о чем-то старом, прошлом, и «золотое руно», которое он предлагает читателям, добыто не им, а другими, задолго до того, как он снарядился в путь. По какой-то иронии случая (а может быть, и не случая) впечатление еще усиливается тем, что иные участники первых №№ дали произведения, написанные несколько лет тому назад.

Так, Д. Мережковский напечатал поэму в октавах, относящуюся, если не ошибаюсь, еще к началу 90-х годов; Ф. Сологуб — «Книгу совершенного самоутверждения», тоже вещь не

---

[1] «Золотое руно», журнал художественный, литературный и критический. Редактор-издатель Н. Рябушинский. Подписная цена на год (12 №№) — 15 р.

новую — формулирующую те его мысли, которые он вот уже более десяти лет развивает в своих стихах; мои стихи датированы 90-ми годами... К. Бальмонт, К. Сомов, М. Врубель представлены их последними созданиями, но нет сомнения, что деятельность этих художников уже замкнула свой круг, что они уже выяснили свою личность до конца и что все их новые произведения не более как повторение, в лучшем случае развитие их прежнего творчества.

Никаких новых имен в двух первых №№ «Золотого руна» — нет; все участники — то, что называется у французов arrivés, люди с тем или иным положением в литературе и в мире художников. Нет даже новой группировки уже известных имен, как то было в «Новом пути», в «Вопросах жизни», как это теперь предполагается в «Факелах»: редакция «Золотого руна» просто целиком взяла готовый список бывших декадентов. Единственное, что сближает сотрудников в этом торжественном мавзолее, воздвигаемом «на диво черни простодушной» и выдаваемом за златопарусный арго,— это их прошлое. Здесь собраны все те, которые в свое время числились в «декадентских» и «символических» литературных школах и которых наша малоосведомленная критика и поныне продолжает именовать «декадентами». Между тем «декадентство» для нас — это тот исходный пункт, от которого все мы давно разошлись по разным направлениям. Истины, открытые «новым искусством»,— это те азбучные истины, с которыми мы все согласны и которые поэтому нас не волнуют более.

Вот почему в «Золотом руне» царит важная тишина; ничто не проповедуется в нем со страстностью, с боевым задором. «Золотому руну» не за что бороться. Его путь — это тот, который в течение *тридцати* лет проторяли французские поэты и который вот уже более десяти лет ведут их русские сотоварищи. Все те мысли, которые разделяет «Золотое руно», были в свое время твердо обоснованы в «Северном вестнике», в «Мире искусства», в «Весах», и ему достаточно вместо руководящих статей перепечатывать страницы из этих изданий. Правда, в 1 № «Золотого руна» редакция выставила свою эстетическую программу, заявив, что «искусство — вечно, едино, символично и свободно», но это такая широкая программа, что в нее проваливается всякое определение. Кто из числа людей, сколько-нибудь мыслящих, сомневается в наши дни, что искусство именно таково? Ратовать за «вечное, единое, символичное, свободное» искусство — не значит ли, подобно рыцарю печального образа, выезжать на ветряные мельницы за Дульцинею Тобосскую?

Есть, впрочем, у «Золотого руна» особенное, специальное назначение: знакомить с современным русским искусством Запад,— и поэтому весь текст в журнале печатается на двух языках: русском и французском. Мы не говорим уже о страш-

ных трудностях, представляемых подобной задачей: где найти переводчиков, которые из месяца в месяц, срочно, давали бы действительно художественные переводы писателей столь трудных по стилю и столь разнообразных по своим индивидуальностям, как К. Бальмонт, Андрей Белый, Ф. Сологуб, З. Гиппиус? Но, помимо этого, сама идея двуязычного журнала кажется нам ошибочной. Чтобы ознакомить Запад с русским художественным творчеством последних десятилетий, надо его представить в его самых характерных, самых сильных созданиях, а вовсе не непременно в самых последних. Какое понятие можно будет составить о Врубеле, пересмотрев этюды и наброски, сделанные художником во время его последней болезни и не зная ни его «Демона», ни «Пана», ни «Царевны Лебедь»? Или еще: можно ли предлагать знакомиться с поэзией К. Бальмонта по ее образцам последних лет, когда творчество его явно находится в упадке? Нам кажется, что для ознакомления Запада с новым русским искусством нужен не журнал, а ряд книг и альбомов.

Что же такое «Золотое руно»? Это интересные и артистически изданные сборники, не дающие ничего нового, но позволяющие группе художников досказать начатые речи. Это — прекрасное, с любовию выполняемое издание, похожее, однако, на чужеядное растение, на красивую орхидею, питающуюся соками, не ею добытыми из земли. Это — роскошный дворец, в котором могут мирно успокоиться те из бывших «декадентов», которые устали от мятежа своей юности и готовы почить на сохнущих лаврах, привычной рукой бряцая на струнах и помахивая кистью. «Золотое руно» заканчивает период в искусстве, но ни в каком случае не начинает нового. И — как «завершение», как «итог» — «Золотое руно», конечно, имеет право на существование и получит свое место в истории русской журналистики. Издатели же его вправе обратить все мои упреки от себя на нас, сотрудников, сказав им: «Мы сделали свое дело, мы создали вам, по вашему собственному признанию, прекрасный журнал: чем же мы виноваты, что вы принесли нам старые слова, истертые ценности и уже сбывшиеся пророчества?»

ВЕХИ

III. ЧЕРТ И ХАМ[1]

Трудно оценивать и судить писателя, круг деятельности которого еще не завершился. Мы совершенно иначе относимся к «Вертеру», чем те, кто были современниками его первого появле-

[1] *Д. Мережковский.* Гоголь и черт. Исследование. Книгоиздательство «Скорпион». Мск., 1906. Ц. 1 р. 80 к. *Д. Мережковский.* Грядущий Хам. Чехов и Горький. Изд. М. Пирожкова. СПб., 1906. Ц. 1 р. 25 к.

ния и не знали, что Гёте напишет две части «Фауста» и «Западно-Восточный диван». Первые сочинения Ницше, его «Рождение трагедии» или «Веселая наука» получили совершенно новый смысл после того, как появились речи Заратустры. Фет, затеплив «Вечерние огни», озарил и преобразил неожиданным и проникновенным светом свои юношеские подражания Гейне и Мюссе. Подобно этому каждая новая книга Д. С. Мережковского объясняет нам, его современникам, предыдущие, каждая новая фаза его миропонимания расширяет, углубляет, осмысливает более ранние.

При беглом взгляде Д. Мережковский кажется одним из самых непоследовательных писателей. В первом сборнике своих стихов (1888 г.) он — ученик Надсона, гражданский поэт, певец милосердия, заступник униженных и оскорбленных. В «Новых стихотворениях» (1895 г.) он — декадент, бодлерианец, поклонник Эдгара По, проповедник греха. В «Вечных спутниках» (1899 г.) и «Юлиане Отступнике» (1899 г.) он — язычник, испытывающий, несмотря на все оговорки, какую-то непобедимую брезгливость к христианству, к галилейству. В исследовании о «Толстом и Достоевском» (1900 — 2 г.) и в эпосе о «Петре и Алексее» (1905 г.) он дает самую убедительную проповедь христианства, какая когда-либо была написана на русском языке. В своих последних произведениях он выступает уже с суровой критикой религии, остановившейся на Христе, на одном только Втором Лике, не проходящей *через, сквозь* него к Духу. Нет, кажется, такой точки зрения, на которой не стоял бы Мережковский, нет такого философского мировоззрения, которого бы он не защищал со страстностью и убежденностью.

Еще очень недавно Мережковский всенародно каялся в своих заблуждениях, бичевал себя с каким-то аскетическим смирением. «Я теперь сознаю,— писал он,— как близок был к Антихристу, какую страшную силу его притяжения испытал на себе, когда бредил о грядущем папе-кесаре, царе-священнике, как предтече Христа Грядущего. Но я благодарю Бога за то, что прошел этот соблазн до конца». Признание, конечно, соблазнительное для учеников Д. Мережковского. Учение начинается с веры, но как поверить в слово учителя, если он свои недавние убеждения объявляет соблазном. Невольно колеблешься, как же принимать его новую проповедь? Не объяснит ли он через год или через два и вот это учение о вере «через» Христа, о религии Святой Троицы — «страшной силой Антихристова притяжения»? У наших критиков стало уже общим местом обвинять Д. Мережковского в том, что все его проповеди — лишь минутные увлечения «новыми» словами, может быть, искренние, но глубоко не пережитые, скорее надуманные, чем выросшие органически.

Однако стоит несколько пристальнее всмотреться в смену

миросозерцаний Мережковского, чтобы увидеть в них как раз противоположное. При всех частных противоречиях, в развитии его идей есть необыкновенная стройность, какая-то математическая логичность. Постепенный ход его мысли хочется изобразить в форме идеально правильной кривой, каждый отрезок которой определяет ее всю. Когда эта кривая будет вычерчена до конца, мы увидим, что все, казавшееся уклонением с пути, было лишь выполнением строгого закона, раскрытием единой незыблемой формулы. Слышав религиозную проповедь Мережковского, начинаешь понимать, почему в первой его книге стояли эпиграфы из Святого Писания, казавшиеся столь неуместными там, почему сборник «Символы» открывался стихотворением «Бог». Узнав учение Мережковского о Христе Грядущем, о Христе Славы и Силы, видишь, что это учение с необходимостью включает в себя как необходимую часть язычество. Наконец, после критики Мережковского исторического христианства оправдываешь отношение к «галилейству» его первых книг. От позитивизма и позитивной морали — к возвеличению своего я, к «человекобожеству»; от языческого культа личности — к мистическому, к «богочеловечеству»; от религии Христа Пришедшего — к учению о Христе Грядущем и далее к религии Святой Троицы, к Церкви Иоанновой — все это один путь, неизменно устремленный вперед, в котором есть неожиданные переходы, но нет нигде поворота назад.

Мережковский напоминает, что Гоголь считал главным делом своей жизни одно: «как выставить черта смешным». Но именно это дело оставалось всегда главным и для самого Мережковского, при всех переменах его убеждений. Черт, по определению Мережковского, это — воплощение «смердяковского духа», «лакей» по природе, вечная «срединность» и «серость», «бессмертная пошлость людская». И неустанные переходы Мережковского из одного стана в другой объясняются прежде всего тем, что везде видел он торжество своего исконного врага. Он не мог не почувствовать властного его присутствия и в среде русских либералов-позитивистов, которые в конце 80-х годов заволакивали своей зеленоватой плесенью чуть не всю «интеллигентную» жизнь России; — и у декадентов, быстро изготовивших прочные и дешевые шаблоны для повседневного употребления; — и в Религиозно-Философских собраниях, где собирались светские дамы, «интересующиеся» религией, и важные иереи, снисходящие к интеллигенции; — и на митингах всяких прогрессивных партий, где всем вменяется в обязанность быть похожими друг на друга. И, конечно, если и еще раз, в новых учениях своих, Мережковский вновь увидит знакомый лик Черта, харю Хама,— он опять возьмет свой страннический посох и не побоится еще и еще «нового» пути.

Черт есть вечная половинность, полу-вера, полу-знание,

полу-искусство. Поэтому борьба с Чертом начинается борьбой за полноту, за цельность, за истинную веру, за истинную науку, за истинное искусство. Здесь второе дело, которому никогда не изменял Мережковский; его культурное строительство. Отвергая бывших соратников, отрекаясь от недавних алтарей, Мережковский оставался всегда верен великому (хотя и малому числом) масонству людей истинной культуры, верен алтарю, на котором разные века писали разные надписи: «эллинизм», «возрождение», «просвещение», «знание»... И как член этой общины, Мережковский всегда был и остается, может быть против своей воли, союзником тех, кто понял и оценил сделанное в конце прошлого века такими знаменосцами, как Ницше, Ибсен, Метерлинк, Уайльд... «Ежели последняя цель христианства,— пишет сам Мережковский[1],— не дело одного личного спасения, но и спасения всеобщего, всечеловеческого, которое достигается в процессе всемирного развития, то нельзя не признать, что последний идеал Богочеловечества достижим только через идеал всечеловечества, т. е. идеал вселенского, все народы объединяющего просвещения, вселенской культуры». Этому идеалу «вселенской культуры» Мережковский не переставал служить ни на одной из стадий своего развития.

И в этом смысле Мережковский — один из немногих у нас писателей для взрослых. В России особенной заслугой считается быть популяризатором уже кем-то когда-то сказанных истин, и все писатели (как все журналы с «Миром Божиим» во главе) стремятся писать «для самообразования». При всей почтенности этой педагогической задачи, ревностное выполнение ее всеми просто уничтожило бы существование русской литературы. Мережковский один из двигателей, а не распространителей, он ставит вопросы, а не повторяет старые ответы, он писатель — европейский, а не местный, русский. Книги Мережковского — для всего человечества, для всех веков, а не для узкого, определенного круга, потому что говорится в них о том, что важно для каждого человека, когда бы он ни жил. И все критики, и все оппоненты Мережковского, роковым образом оказываясь неспособными стать с ним рядом, напасть на него лицом к лицу, всякий раз только резче выставляли его значение как говорящего что-то новое, еще никем не сказанное.

В заглавии двух последних книг Мережковского стоят слова Черт и Хам. Это два разных имени одного и того же общего нам с Мережковским врага: срединности, пошлости, некультурности. Вот почему, как бы мы, глаголемые декаденты, ни относились к *убеждениям* Мережковского, принимая его верования и его доводы или отвергая и оспаривая их,— мы всегда сознаем себя если не соратниками, то союзниками с

---

[1] Грядущий Хам, стр. 113.

ним. Мы часто говорим слова, противоположные его словам, даже враждебные ему, но мы *понимаем* и принимаем его. Напротив, слишком многие, которые на словах казались близкими ему (напр., прежние члены Религиозно-Философских собраний), безнадежно были чужды ему по духу, и не было у них с с ним ничего общего, кроме слов. Мы, в нашей вражде, можем где-то, в каких-то дальнейших путях, наших и его, еще сойтись с ним. Те — никогда не могли даже расслышать его речь, хотя думали, что стоят рядом с ним или у ног его.

КАРЛ V

ДИАЛОГ О РЕАЛИЗМЕ В ИСКУССТВЕ

Не так давно мне случилось присутствовать в редакции одного декадентского журнала на чтении молодым начинающим автором его трагедии «Карл V». Автор был для нас человеком совершённо чужим, и среди нас лично знал его только один постоянный сотрудник, представивший его редакции. Кроме этих двух лиц, которых я буду называть *автором* и *критиком*, на чтении собралось еще человек восемь, среди них: *издатель* журнала, известный *поэт* и юный *философ-мистик*. Драма слушателям не понравилась, и они подвергли ее беспощадной критике. Автор защищался смело и во всяком случае упорно. Спор, коснувшийся некоторых наиболее жгучих вопросов искусства, показался мне достаточно любопытным, чтобы записать его. Разумеется, я не мог восстановить всех подлинных выражений, так как составлял свой отчет по памяти, на другой день после чтения. Во многих случаях мною передан только смысл сказанного, но, где мог, я старался сохранить и манеру речи. Мелкие, незначительные реплики я счел себя вправе опускать совершенно. Поэтому, по моей записи, спор идет только между пятью лицами, тогда как в действительности время от времени вмешивались в него и остальные присутствующие.

В. Б.

Разговор начался с мелких замечаний о второстепенных подробностях трагедии. Одни указывали на промахи автора против исторической правды; другие находили непоследовательности в характеристике действующих лиц; третьи критиковали стихи трагедии с точки зрения метрики. Понемногу, однако, перешли к самой концепции драмы, и все единогласно (кроме *критика*) отнеслись к ней неодобрительно.

Издатель. Простите, но я скажу вам прямо: мне ваша драма вовсе не понравилась. Я готов признать, что характеры Карла V, Лютера, Филиппа II, Марии Тюдор у вас очерчены вер-

но, что если и есть в пьесе исторические ошибки, то они незначительны. Но ведь вы написали какой-то научный трактат, имеющий целью ознакомить нас с эпохой, а не художественное произведение! Я предпочту драму, преисполненную каких угодно анахронизмов, в которой исторические деятели будут перелицованы на какой угодно лад, только бы в ней была поэзия. Оставьте историю ученым, а поэтам — творчество!

Критик. Но позвольте, что вы называете творчеством?

Поэт. Не будем подымать бесконечных вопросов, о которых можно спорить всю жизнь. Это неверно, что в драме нет поэзии, но я понимаю, почему так кажется многим. Дело в том, что времена простого повествования во вкусе Диккенса и Бальзака прошли безвозвратно. Мы не можем более довольствоваться «рассказом для рассказа». Нам мало, если поэт дает нам лишь описание внешних событий, и мы спрашиваем: «а что же за этим?» Короче, мы требуем, чтобы за очевидной красотой художественного создания таилась скрытая отвлеченность.

Автор. А еще проще говоря, вы обвиняете мою драму в том, что она не «символическая»?

Издатель. Если хотите,— да! Символизм — это то последнее, что создано человеческим искусством и через что лежат все пути вперед. Заметьте, что все настоящие современные художники — символисты. Все, что в современной литературе чуждо символизма,— не настоящее! Это не априорные утверждения, это показывает нам опыт. Возьмите современную русскую поэзию. Есть ли хоть один талантливый поэт, который не примкнул к нам? Или вы считаете Аполлона Коринфского, Ратгауза, Ивана Бунина, Скитальца или Тана в самом деле поэтами?

Автор. Этих господ я, подобно вам, истинными поэтами не считаю, но в своем рассуждении вы делаете логическую ошибку. Вы говорите о *новой поэзии,* о *новом искусстве,* о том благодетельном и живительном движении, которое возникло во Франции в последнюю четверть прошлого века,— а произносите слово «символизм». Это несправедливо. «Символизм» был лишь одной частью этого движения, вернее,— одной из теорий, выставленных им, не более. Неужели Верлен был из числа символистов? — он смеялся над ними. Неужели наш Бальмонт символист?

Издатель. Вы хотите узко понять символизм. Я считаю, что символизм неразрывно связан с тем, что называется в литературе декадентством и импрессионизмом. Символизм, импрессионизм и декадентство — это, так сказать, психологическая лирика. Эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток. Верлен и Бальмонт — бесспорно, импрессионисты, художники, передающие намеками свои субъективные переживания,— и потому они «символисты», хотя бы сами отрицали это.

Критик. Мы только запутываем вопрос. Если символизм, импрессионизм и декадентство — три течения одного и того же, то укажите нам то существенное, что их роднит. Иначе сказать, дайте нам определение символизма.

Издатель. Извольте. Символическая поэзия, а вместе с тем импрессионистическая и декадентская,— это такая, в которой сливаются два содержания, сливаются органически, не насильственно: внешнее и внутреннее. За красотой внешних картин и образов, даваемых поэтом, таится более глубокий смысл, смысл философский, метафизический.

Поэт. Помню, кто-то прекрасно сравнил символическую поэзию с рекой летним утром, когда ее воды гармонически слиты с солнечным светом.

Автор. А на деле всегда выходит, что символизм оказывается просто художественной аллегорией. Таков он в драмах Метерлинка, таков у Верхарна, особенно в сборнике «Les Villages Illusoires», у Малларме, в «Потонувшем колоколе» Гауптмана, в «Строителе Сольнесе» Ибсена, в «Славе» Аннунцио — и везде, во всех прославленных символических произведениях.

Поэт. Нет, между аллегорией и символизмом есть определенная разница. В аллегории художественная сторона, самый рассказ, принесена в жертву основной мысли, идее, и без нее не имеет смысла. В символическом произведении внешнее содержание живет вполне самостоятельной жизнью. Я опять приведу чужие слова, на этот раз Бальмонта: «Аллегория говорит монотонным голосом пастора или шутливо-поучительным тоном площадного певца; символика говорит исполненным намеков и недомолвок нежным голосом сирены или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствия». В символике оба смысла рождаются в душе поэта одновременно и самопроизвольно, тесно сплетены один с другим, насквозь проникают один другой. В аллегории внешнее содержание насильственно притянуто, придумано для выражения какой-нибудь старой моральной истины.

Автор. Так это в *плохой* аллегории! А вспомните аллегорические группы Микель-Анджело. Разве в них внешнее выражение притянуто, придумано? Разве оно не слито органически с самой идеей?

Поэт. Но они уже символичны!

Автор. В таком случае будем называть аллегорией плохую символику, а символом — хорошую аллегорию. Но дело не в словах. Вопрос в том: прибавляет ли что-нибудь второе, внутреннее содержание к художественному значению первого, внешнего содержания? Значительнее ли, прекраснее ли символическое произведение потому, что в нем за внешним рассказом скрыта некая философская, метафизическая мысль?

Поэт. Поэт, просто воспроизводящий действительность,—

раб ее; поэт-символист осмысливает действительность. Реалисты не более как наблюдатели, что-то вроде фотографических аппаратов. Символисты — всегда мыслители, истолкователи жизни. Реалисты в своих произведениях оставляют вас, как и в жизни, лицом к лицу с природой. Символисты ставят между вами и природой посредствующее звено: тайну своего творчества.

Автор. Ах, никто не против того, чтобы поэты были и мудрецами, чтобы поэзия не только изображала, но и осмысливала мир. Никакие, самые ярые натуралисты не станут с этим спорить. Но *как* этого достигнуть? Вы уверяете, что мир осмысливается в символических произведениях. Возьмем «Смерть Тентажиля», драму, конечно, символическую. «Внешнее» ее содержание прекрасно, сильно, истинно художественно. Но каково ее «внутреннее» содержание? Что смерть беспощадна и безжалостна, что все должны умереть? Но чтобы сообщить человечеству такую новую для него истину, право, не стоило писать драму!

Поэт. Вы ошибаетесь. В «Смерти Тентажиля» не только эта мысль, но и целый ряд других. Символика тем и глубока, что допускает не одно, а много толкований. Царица в «Тентажиле» — и Смерть, и Судьба, и Ужас Жизни, и все, чему имя Неизбежность. Точно так же остров Тентажиля — это и наш мир, и наша душа, и области, доступные нашей мысли...

Автор. И все равно, какие ни давайте объяснения,— вы выведете только скудные, давным-давно известные истины. Но возьмем еще пример: «Слепых» того же Метерлинка. Вы хорошо помните драму? Слепых повел на прогулку старый священник — и умер; без проводника они в отчаяньи, предвидят свою гибель и взывают ко всякому прохожему о спасении. Аллегория ясна. Остров — это мир; слепые — человечество; их проводник — вера. Вера в людях умерла, и они готовы следовать за любым пророком, только бы найти руководителя... Что бы вы сказали о публицисте, в статье которого в конце концов сообщалась бы только такая, столь оригинальная мысль?

Поэт. Простите, но вы опошливаете своим истолкованием драмы Метерлинка.

Автор. Вы, может быть, думаете, что я не люблю Метерлинка? Напротив, я очень люблю его драмы, но люблю не за их символичность, а вопреки ей. Для меня совершенно достаточно внешнего содержания этих драм. В царице «Тентажиля» я предпочитаю видеть фантастическую царицу, а не Смерть. В драме Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся» мне кажется достаточно драматичным самый ее сюжет, ее «внешнее» содержание. Рубек встречает ту, которую любил когда-то, но к любви которой в свое время отнесся слишком легкомысленно. Он и теперь ее любит, с тайной, но глубокой тоской о прошлом, уже недоступном. Она — помешанная, но он

не замечает этого, не хочет заметить. Она говорит ему безумные слова, он отвечает ей как сознательной душе. Она зовет его в горы, он покорно следует за ней, и они погибают. Разве это не трагедия? Зачем мне вдумываться в имена Ирены и Майи, зачем мне подставлять под эти образы какое-то второе, скрытое содержание?

Поэт. Вы, как дитя, довольствуетесь внешним в символике. Что ж, это вполне законно. Символическая поэзия именно такова, что в ней можно наслаждаться и непосредственными впечатлениями. Но кто умеет, тот читает между строк, и ему открывается затаенное там!

Автор. Я вовсе не прочь читать между строк. Но я требую, чтобы затаенное там действительно стоило того, чтобы его прочесть. Сколько я ни знаю символических произведений, в них «между строк» можно вычитать только такие изречения мудрости, как: «Красота оправдывает все», «Истина, не оживленная чувством, бессильна», «Любовь искупает всякий грех и возвращает душе невинность», «Художнику, унизившему свой божественный дар ради земных выгод, нет другой надежды, кроме нирваны», и т. д. и т. д. Почему подобные афоризмы были бы признаны банальностями в книге философа и почитаются откровениями, когда их надо выудить из драмы? Если уж поэтическому произведению таить в себе второе, тайное содержание, то пусть оно будет на уровне современной мысли, на уровне современной философии и науки!

Поэт. А поэтические места в «Заратустре»?

Автор. Чистая аллегория, по вашему собственному определению! Вспомните юношу, откусывающего голову змее! Разве здесь весь внешний рассказ не явно выдуман, чтобы выразить некую идею? Нет, ваш пример неудачен.

Мистик. Позвольте мне вмешаться в спор. Мне кажется, вы оба слишком поверхностно определяете символ. Во всем временном не может не просвечивать вечное. Зоркий глаз во всем, мелькающем перед нами, усматривает недвижное, основное. Иначе говоря, через явления мы познаем вечные «идеи». Или, как говорит Гёте: все преходящее есть лишь подобие, символ, Gleichniss. Поэт и должен быть тем зорким, который видит вечное во временном. Воспроизводя в своих созданиях явления мира сего, он должен обнаружить через них идеи, должен сделать явления просветом в иной мир, должен помочь более слабым глазам читателей. Вот значение символа в поэзии. Символ, от греческого слова symballo — связываю, связывает временное с вечным. Вы совершенно напрасно выискивали мысли, скрывающиеся под поэтическими символами. В символах не скрывается никаких мыслей. Смысл символа нельзя передать в форме какой-либо рассудочной истины: этот смысл может быть воплощением лишь в форме своего символа, ни в какой иной. Символика — вне той области, где господствуют

рассуждения и доказательства; она действует на наш ум, она дает непосредственно очевидное для души; она — там, где начинается мудрость.

Автор. Но таким толкованием символа вы совершенно уничтожаете учение о *двух содержаниях* в символическом произведении. Содержание остается одно: внешнее. Ведь ваша «идея» может быть усмотрена «зоркими глазами» в любом жизненном событии, в любом явлении природы, а следовательно, и в их реалистическом воспроизведении. По вашему определению, символическая поэзия отличается от несимволической лишь тем, что читателю в ней *легче* от данного внешнего содержания перейти к идее, а никак не тем, что в ней есть *и идея и явление,* тогда как в несимволической — одно голое явление.

Мистик. Скажу вам больше. Напротив того: символическая поэзия отличается именно тем, что в ней *один* смысл, одно содержание, тогда как в несимволической часто *два.* Самые последовательные натуралисты не могли довести себя до того, чтобы действительно стать простым фотографическим аппаратом, безвольно отмечать течение действительности. Сам Золя сознавался, что последовательный реализм немыслим. Поэт непременно *выбирает* из реальности отдельные моменты и тем самым дает ей свое объяснение. Поэт-реалист подставляет как объяснение какую-нибудь мысль, какую-нибудь рассудочную истину, которая и остается как второе, скрытое содержание в поэтическом произведении. Так, в «Ругон-Маккарах» за внешним рассказом затаена мысль о наследственности. И вообще все творчество Эмиля Золя вполне подходит под то определение символизма, какое мы здесь слышали. Напротив, истинный поэт-символист чужд всякой предвзятой мысли; он только хочет прозреть в самую глубину явления, хочет выявить в своем создании тайную сущность вещи...

Автор. В таком случае я не понимаю, чем ваш символизм отличается от моего реализма. Выявить сущность вещи — не значит ли это воспроизвести ее особенно правдиво, в высшей степени реально. Ведь сходство достигается не тем, что художник верно передает случайные подробности, но тем, что он верно передает существенные черты. Кто хочет быть истинным реалистом, конечно, должен заглядывать в самую глубину явлений, а не скользить взглядом по их поверхности.

Издатель. Однако гг. реалисты, поборники «правды в искусстве», учили иному и поступали иначе!

Автор. Я думаю, что все истинные художники были поборниками правды в искусстве и что истинное искусство было реалистичным всегда. Поэты никогда не знали другой задачи, кроме воспроизведения правды жизни,— начиная с авторов библейских книг, через Эсхила, Гомера, Данте, Шекспира, Гёте, Гюго, до Ибсена и Верхарна. Менялось лишь понятие

самой правды. Классики XVIII века, например, были уверены, вместе с догматической философией, что есть одна незыблемая действительность, общая для всех — и надеялись достичь правды в искусстве, подражая античным ее воспроизведениям. Романтики, последователи Канта и идеалистической философии, поняли, что мир — субъективный феномен, и, тоже желая быть верными действительности, старались точно передавать свои субъективные, личные переживания. Реалисты верили в предпосылки позитивизма и думали, что к правде приводит опыт. Декаденты не знали другой правды, кроме правды мига, и запечатлевали в поэзии миги жизни во всей их непосредственности... Но на всех знаменах искусства стоял один и тот же, единый девиз его: Правда!

Поэт. Вам придется исключить из числа истинных поэтов такие имена, как Эдгар По, Метерлинк, Данте Габриель Россетти, Суинберн, Малларме...

Автор. Нисколько. Я исключу только их толкователей, выставляющих на первое место в их творчестве несущественное. Драмы Метерлинка прекрасны, если не искать в них второго содержания. Рассказы Эдгара По поразительны своей психологией и гипнотической силой своего языка, а не затаенными в них мыслями сомнительной философской ценности. То же скажу и о других названных вами.

Издатель. Итак, вы проповедываете возвращение назад: к «рассказам для рассказа», к «удвоению природы искусством»?

Автор. По финскому поверию, назвать предмет его настоящим именем — значит заколдовать его, приобрести над ним полную власть. Задача искусства — искать настоящие имена для предметов и явлений мира. Художник не может сделать большего, как верно воспроизвести действительность, хотя бы и в новых, фантастических сочетаниях ее элементов. Кому не довольно этого, пусть оставит искусство и ищет иного в науке, в философии, в теургии — где хочет. Старайся быть правдивым в своем творчестве — вот вечный и единый завет поэту: правдивым и в замысле своего произведения, и в его отдельных частях, и в каждом образе, и в каждом выражении. Ищи лишь этого, пытай у души своей лишь одного: где правда. А прочее все приложится тебе.

Спор, собственно, этими словами и был закончен. Все, что говорилось после, было лишь повторением уже высказанных доводов. Что же до трагедии «Карл V», то она редакцией журнала принята не была.

1906

ВЕХИ

IV. ФАКЕЛЫ

Сборник «Факелы»[1] открывается предисловием: «Стоустый вопль — *так жить нельзя* — находит созвучие в сердцах поэтов, и этот мятеж своеобразно преломляется в индивидуальной душе. «Факелы» должны раскрыть, по нашему плану, ту желанную внутреннюю тревогу, которая так характерна для современности. Мы не стремимся к единогласию: лишь одно сближает нас — непримиримое отношение к власти над человеком внешних обязательных норм. Мы полагаем смысл жизни в искании человечеством последней свободы. Мы поднимаем наш факел во имя утверждения личности и во имя свободного союза людей, основанного на любви к будущему преобразованному миру». Эта довольно неопределенная программа поясняется несколько менее неопределенным сонетом г. Вяч. Иванова «Неприятие мира», где те же идеи формулированы в стихе:

Я — ропщет воля — мира не приемлю.

Итак — перед нами новое течение в литературе, до известной степени новая «литературная школа». Первый ее манифест, под формой скромной заметки о Театре-Студии, можно найти еще в сентябрьской книжке прошлого года «Вопросов жизни». Г. Георгий Чулков, нынешний редактор «Факелов», заявлял там, что мы «переживаем культурный кризис», что поэтому необходимо «найти новый мистический опыт», и предостерегал художников от «символизма, выращенного в оранжереях мещанской культуры», и от «жалкого декадентства». Новое направление именовалось в заметке «мистическим анархизмом», и оксиморное имя это получило с тех пор некоторую известность. После прекращения «Вопросов жизни» газеты и журналы время от времени приносили вести о будущем органе «мистического анархизма», перечисляли имена участников, причем по алфавиту Куприн оказывался рядом с Вячеславом Ивановым, а Максим Горький стоял тотчас после Андрея Белого, и удивлялись, что «писатели столь различных направлений собрались под одним знаменем». Читатели, узнавая о будущем журнале «Факелы», о будущих вечерах «Факелов», о будущем собственном театре «Факелов», тоже дивились,

[1] Факелы. Книга первая. Стихи, рассказы, сказки: Вячеслава Иванова, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, Валерия Брюсова, Конст. Эрберга, Александра Блока, Андрея Белого, С. Городецкого, Allegro, Ив. Бунина, С. Рафаловича, Леонида Андреева, С. Сергеева-Ценского, Осипа Дымова, А. Ремизова, Л. Зиновьевой-Аннибал. Обложка, марка, надписи, заставки, концовки работы И. Билибина, М. Д., В. Замирайло, Е. Лансере. Редактор-издатель Г. И. Чулков. СПб., 1906.

и некоторые, вероятно, ждали нового издания, где агнцы должны были улечься рядом с волками, как маленького откровения.

Появившийся ныне сборник «Факелы» далеко не оправдывает этих радужных упований. Уже оглавление разочаровывает. Ищешь прежде всего новых имен, новых сил, глашатаев новой истины. Символическая школа во Франции в 80-х годах выдвинула сразу несколько десятков новых, еще никому не известных деятелей. А в «Факелах», кроме двух малознакомых имен (К. Эрберг и С. Городецкий), с недоумением видишь все те же, давно примелькавшиеся подписи. Неужели же, думаешь, это Ив. Бунин, или г-жа Allegro, или г. Рафалович раскроют пред нами неведомую нам «внутреннюю тревогу» и поведут нас дальше в исканиях «последней» свободы? Можно ли поверить, что Леонид Андреев или Федор Сологуб, при всей их бесспорной талантливости, принесут нам новое откровение? Как г. Бунин, занимающий в «Сборниках Знания» штатное место поэта-парнасца, или г. Осип Дымов, тонкий, остроумный, скептический фельетонист, вдруг перестанут быть сами собой? Кто пользуется старыми мехами, не заставляет ли заподозрить, что вино у него не очень новое?

Обращаясь затем к самому сборнику, тщетно ждешь в нем таких произведений, из которых можно было бы вывести программу «Факелов», хотя бы ту самую, которая начинается с «стоустого вопля». Не все, конечно, в альманахе противоречит его предисловию, но в нем нет ни одного произведения (кроме, пожалуй, вступительного «Дифирамба» Вяч. Иванова), которое отвечало бы выставленной программе безо всякой натяжки. Между тем истинные новые литературные школы всегда вырастали вокруг новых и сильных созданий. В них всегда до «Кромвеля» уже бывает «Ганс Исландец», до «Манифеста» Мореаса — «Романсы без слов» Верлена. Новые школы стихийно зарождаются в умах, не знавших общения, и будущим участникам их приходится только признать как помимо них совершившийся факт свое единомыслие. Если же школа начинается с теории, если она собирает своих членов по приглашению, как танцоров на бал,— это верный признак, что она не истинная, искусственно созданная. Во Франции ежегодно тот или другой писатель, желающий сыграть роль chef d'école, сочиняет новую программу какого-нибудь «интегрализма» или «импульсионизма» и собирает в новую группу своих приятелей, но из этого обыкновенно ничего не выходит, кроме одного мертворожденного плода или худосочного двухмесячника, который может существовать некоторое время лишь как гомункул в реторте.

Впрочем, и программа «Факелов» не содержит в себе ничего, что могло бы действительно объединить новую группу писателей. Программы настоящих, не выдуманных литературных

школ всегда выставляют на своем знамени именно литературные принципы, художественные заветы. Романтизм был борьбой против условностей и узких правил лже-классицизма; реализм требовал правдивого изображения современной действительности; символизм принес идею символа как нового средства изобразительности. К одной и той же реалистической школе могли относиться писатели до такой степени несходные, как Достоевский, Л. Толстой и Тургенев, потому что у них были сходные приемы творчества,— реалистические. Объединять же художественные произведения по признакам, не имеющим отношения к искусству, значит — отказываться от искусства, значит — уподобляться «передвижникам» и апологетам «утилитарной» поэзии. Собирать в альманахах поэмы и рассказы авторов, «не приемлющих мира», все равно что просить сотрудничества только у авторов с желтыми глазами или с фамилиями на гласные и шипящие буквы.

Но программа «Факелов» не только нежизнеспособна, но и не выполнима совершенно. Она, в сущности, отвергает всякое искусство. Если смело идти до последних выводов в отрицании «внешних обязательных норм», придется отрицать и существующие формы литературных произведений как данные извне. Формула «Я мира не приемлю» выбрасывает за борт весь материал художественного творчества: весь мир. Чтобы возможно было, тем не менее, осуществить альманах, редакторам «Факелов» (предполагая, что г. Чулков был не одинок) пришлось сильно поступиться своими мистико-анархическими воззрениями, пришлось допустить авторов, которые отрицают не все внешние нормы и которые не приемлют мир лишь частично. Редакторы должны были предположить, что в мире, в космосе есть один элемент наиболее неприемлемый, отрицание которого достаточно проявляет «желанную внутреннюю тревогу» и служит залогом «нового мистического опыта»: русское правительство. Конечно, при таком толковании «неприятие мира» превратилось в политическое революционерство, а новая литературная школа — в возрождение тенденциозной беллетристики, но зато явилась возможность написать пышное и многосулящее предисловие к альманаху новой школы, будто бы идущей в литературе на смену символизму и декадентству. Но, увы! «нового» в «Факелах» так мало, что большая часть стихов и рассказов, вошедших в них, могла бы найти себе гостеприимный приют на поросших травой кладбищах «Русской мысли».

Передать содержание «Факелов» очень нетрудно. А. П. Чехов заметил однажды: «Не надо нарочно сочинять стихи про дурного городового»[1]. Произведения, принятые редакторами «Факелов», все нарочно сочинены про дурного городового.

---

[1] См. «Весы», 1906, № 2, стр. 77.

Г. Сергеев-Ценский сочинил рассказ про целый взвод городовых, очень дурных, совершающих разные зверства при усмирении толпы, «стройно и молодо поющей: Отречемся от дряхлого мира». Рассказ украшен черточками à la Л. Андреев («плач вползал через стену, измятый, как носовой платок») и обличениями à la Куприн, но всякого художественного не то что значения, но даже смысла лишен окончательно. Г. Андрей Белый не удовольствовался городовым и сочинил стихи про самого частного пристава, обзывая его даже не «дурным», а прямо «лютым».

Вот позвонят, взломают дверь,
В своем усердии неистов,
Команду рявкнет, будто зверь,
Войдет с отрядом лютый пристав.

Г. Осип Дымов хватает еще выше по лестнице чинов и «не приемлет» настоящих офицеров. В его рассказе солдаты посланы усмирять аграрные беспорядки; офицер, оставив свой отряд, уехал в город, *конечно*, закутил в ресторане с двумя девицами и даже сломал биллиардный кий, а «провиантом забыл распорядиться»; с солдатами от голода и летнего зноя стали делаться солнечные удары, но мужички миром поднесли им хлеба... Мораль: солдаты и мужики — братья, а офицеры — развратники и пьяницы. Про тех же городовых или офицеров пишет и Федор Сологуб, но, должно быть из стыдливости, он выводит их под псевдонимами, в стихах называя «оковами тяжкими закона», а в сказочке — «скупой хозяйкой». Г. Эрберг выставляет городовых в образе «Порядка», которого зарубает топором «Свобода»... И т. д., и т. д. В конце концов оказывается, что редакторы напрасно извинялись за отсутствие единогласия: большая часть «Факелов» до такой степени одноцветна, однотонна, что по праву может быть названа единогласной и единоликой, и даже вовсе безличной. Из излишней заботы быть особенно передовыми, ультра-прогрессивными, «факельщики» оказались в искусстве просто крайними реакционерами.

Отдельно стоят в «Факелах» три писателя: Л. Андреев, Вяч. Иванов и А. Блок.

Л. Андреев в стилизованной форме пересказывает события великой французской революции, историю казни Людовика XVI. К программе «Факелов», к неприятию мира, рассказ относится лишь своими наиболее слабыми частями: наивной характеристикой царской власти, придуманной моралью (в начале последней главы) и т. д. Но отдельные страницы, где изображаются беспричинные, стихийные движения толпы, написаны с тем мастерством, с той силой, с той магией искусства, которая всегда побеждает в рассказах Л. Андреева даже предубежденного читателя.

Вячеслав Иванов, по-видимому, глубже всех своих сотоварищей по «Факелам» затронут идеей «неприятия мира», и действительно делает попытки подчинить ей свою лиру. Нам не кажется, чтобы «неприятие мира» вязалось с общим духом поэзии Вяч. Иванова, скорее утверждающей, чем отрицающей, скорее обретающей везде гармонию и красоту, чем усматривающей дисгармонию и ложь. Но дарование Вяч. Иванова преодолевает все препятствия, какие он ставит своему творчеству. Почти все пьесы, подписанные в «Факелах» его именем, прекрасны и опять утверждают за своим автором одно из первых мест среди наших современных поэтов.

А. Блок дал драматический набросок «Балаганчик». Он написан в условной манере театра марионеток или пантомимы. У его героев деревянные жесты, как у кукол, и речь их — как фистула на представлениях петрушки. Но в этом отрешении от нашей искусственной сложности, в этой новой форме упрощенности — открывается какая-то неожиданная глубина. Своей драмой А. Блок указывает на новые средства художественности, намечает какой-то действительно новый путь в искусстве,— впрочем, не имеющий ничего общего с пресловутым «мистическим анархизмом».

Д. РАТГАУЗ. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ. Рисунок на обложке и украшения в тексте Г. Фогелера. Изд. Т-ва М. О. Вольф. 2 тома. СПб., 1906. Ц. 3 р.

Критики нередко обвиняют поэтов в *банальности* тем и образов, но до сих пор понятие «банального» оставалось несколько неопределенным. Ныне этой неопределенности приходит конец, ибо издано «Полное собрание стихотворных банальностей», под заглавием «Полное собрание стихотворений Д. Ратгауза». Здесь собраны примеры и образцы всех избитых, трафаретных выражений, всех истасканных эпитетов, всех пошлых сентенций — на любые рифмы (конечно, обиходные) и в любых размерах (конечно, общеупотребительных). «Огонь любви в крови», «кипучий пламень в крови», «змея тоски», «жизни гнет», «забвенья своды», «надежд огни», «зеленый убор сада», «страстная соловьиная песня», «знойные восторги ласк», «душа, объятая тоской», «томление жаждой счастья», «пить забвение», «сорвать с души печать тоски» — все эти и подобные сочетания слов представлены в двух томах г. Ратгауза в полном выборе. Остается составить к этим томам алфавитный указатель, и получится книга, не бесполезная для начинающих стихослагателей, вроде руководства для изучающих француз-

ский язык «Ne dites pas», где перечислены выражения, которых должно избегать.

В той же мере поучительны те мысли, которыми г. Ратгауз любит украшать свои лирические излияния. Эти изречения мудрости, большею частью заканчивающие пьесы, нередко составляют истинные и редкие перлы трогательной наивности. Г. Ратгауз, по-видимому, сам, своим умом, дошел до положений элементарного пессимизма и потому сообщает своим читателям откровения вроде следующих:

Из грязи и из пыли
Земной весь создан свет.

———

Рожденье — случай, жизнь — мгновенье,
Смерть неизбежна и вечна.

———

Друг мой! счастье — это дым.

———

О, дети праздной суеты!
Вы сомневаетесь ужель,
Что только мрак небытия
Есть окончательная цель.

———

В природе все в союзе,
Одна семья лишь в ней...
Зачем же одиноки,
О вы, сердца людей?

Г. Ратгауз доходит даже до таких пределов мировой скорби, что умоляет кого-то:

Дай мне нирвану на время.

«Нирвана на время» — выражение, которое должно стать классическим!

Однако г. Ратгауз, будучи пессимистом по убеждениям, иногда изменяет себе, увлекаясь поэтической зыбкостью своей природы. И тогда вдруг он оказывается младенчески сентиментальным. Так, по поводу русско-японской войны обращается он к людям с таким умилительным призывом, в котором намечен гениальный, хотя нельзя сказать чтобы очень новый, план решения всех международных вопросов:

О люди! все мы — прах, *но* братья,
Все лишь мгновенье мы живем,—
К чему ж борьба, к чему проклятья? —
Не лучше ль в братские объятья
Мы с тихим плачем упадем.

Судя по упоминанию о «тихом плаче», с каким нам всем предлагается попадать друг другу в объятия (мне, например,

в объятия г. Ратгауза, а маршалу Ойяме — в объятия Куропаткина), можно предположить, что г. Ратгауз не мужчина с пышной бородкой, каким он изображен на портрете, предупредительно приложенном к «Полному собранию стихотворений», а 16-летняя институтка.

Впрочем, г. Ратгауз знает и другие чувства, отнюдь не сентиментальные, а отдающие казармой, хотя и уверяет, что его душа «убаюкана грезой нежной» и что он «возводит нежным чувствам светлый храм». Так, в одном стихотворении он признается, что «быстролетные желанья он удержать в груди (?) не мог», и от этого «приблизилась развязка» любви и разлука навсегда. В другом он обращается к какому-то «дитяти» с таким откровенным «мужчинским» приглашением:

Ночь вся неги полна. О зайдем же скорей,
О зайдем же ко мне,— и ты станешь моей.
. . . .
О, не медли, дитя, о, зайдем же скорей,
О, зайдем же ко мне,— и ты станешь моей.

Как поэт, тщательно избегающий всякой самостоятельности, чурающийся малейшей оригинальной черты, г. Ратгауз постоянно перепевает чужие стихи, постоянно повторяет сказанное раньше, доходя в своих подражаниях чуть не до буквальных повторений. У Фета, например, есть стихотворение, каждая строфа которого оканчивается стихом:

Ничего, ничего не ответила ты.

Г. Ратгауз спешит написать стихи, где строфы кончаются стихом:

И тебе ничего, ничего не сказал.

У Фета читаем:

Благовонная ночь, благодатная ночь...
Все бы слушал тебя, и молчать мне невмочь.

У г. Ратгауза тоже есть нечто подобное:

В эту лунную ночь, в эту дивную ночь...
О мой друг! я не в силах любви превозмочь.

Вообще г. Ратгауз особенно старается сочинять «под Фета».

Все, что творится со мной,
Я передать не берусь...
Друг! помолись за меня,
Я за тебя уж молюсь.

Здесь и «Тихая звездная ночь», и «Не отходи от меня» и, наконец:

О, друг мой, скажи, что с тобою,
Я знаю давно, что со мной.

Однако есть перепевы и других поэтов:

Пред нами тень качнулась...
Твоя дрожащая рука
Руки моей коснулась.

Это из Я. Полонского:

Но покачнулись тени ночи,
Бегут шатаяся назад...
В моих руках рука застыла.

Стихи г. Ратгауза:

Судьбою дан мне щит железный —
Твоя любовь! —

взяты прямо из М. Лохвицкой:

Всегда с тобой твой щит могучий,
Моя покорная любовь.

А его стих:

Вся жизнь мне кажется каким-то странным сном...—

по праву принадлежит г. Минскому:

Вся жизнь моя — великий, смутный сон.

Перелистав два довольно объемистых тома г. Ратгауза, наполненные бледными, бесцветными, бессильными перепевами, невольно соглашаешься с поэтом, когда он говорит о своей душе:

Ничего в душе, кроме скуки, нет.

И жаль, что эти скучные стихи убраны тонкими, красивыми, истинно художественными заставками и концовками Г. Фогелера.

РАФАИЛ СОЛОВЬЕВ. ФИЛОСОФИЯ СМЕРТИ. Рисунок обложки М. Доброва. К-во «Творческая мысль», Москва, 1906. Ц. 75 к.

Из предисловия узнаем, что Рафаил Соловьев скончался всего 24-летним юношей, в апреле 1904 года; обещая стать выдающимся ученым, занимаясь физикой, астрономией и механикой, он в то же время был хорошим знатоком Ницше и Ибсе-

на и интересовался новой поэзией. «Философия смерти» — страницы из его дневника. Попытки автора дать художественные образы, слагать стихи и псалмы нам не кажутся удачными, но среди рассеянных по книжке мыслей и афоризмов есть интересные. Вот — например: «Мы привыкаем к той мысли, что мы существуем, что кругом нас огромный, непонятный мир. Если бы мы не привыкли, то нашему ужасу не было бы предела. Поэзия — морфий, будящий наше сознание». Или еще: «Люди — это дворяне во вселенной. Но значит ли это, что они выше всех?»

ЗОЛОТОМУ РУНУ

«Золотое руно» устами г. Сергея Кречетова возражает на мою заметку об этом журнале (см. «Весы» № 2). Г. Сергей Кречетов усматривает у меня какие-то «не совсем приличные намеки» и грозит, что они о двух концах. Не понимаю, о каких намеках идет речь. Я указывал на редакционное предисловие в 1 № журнала, велеречиво оповещающее мир, что искусство вечно, и сообщавшее, с претензией на новое слово, другие столь же банальные истины. Я полагал и думаю до сих пор, что *автор этих строк,* а следовательно, один из руководителей журнала (предисловие подписано «Золотое руно») показал себя стоящим ниже того культурного уровня, который требуется от редактора европейского художественного издания. Где же здесь «не совсем приличный намек», да еще «о двух концах»? К сожалению, я должен констатировать, что автор ответа «Весам», хотя и не подписанного самим журналом, весьма близок в этом отношении с автором предисловия. По крайней мере, г. Сергей Кречетов высказывает столь же, скажем, *наивные* суждения, как предисловие, и пишет совершенно таким же надутым языком.

Г. Сергей Кречетов уклоняется от ответа мне «по существу». Это полемический прием достаточно известный, но, надо признаться, в данном случае очень осторожный. Очевидно, г. Сергей Кречетов сам чувствует себя не очень твердым в вопросах, затронутых мною, и предпочитает промолчать об них. Но и говоря только «по поводу» моей статьи, т. е. имея полную возможность говорить лишь о том, что ему знакомо, г. Сергей Кречетов наговаривает столько забавных нелепостей, что его патетический ответ не может возбудить ничего, кроме взрывов здорового смеха. Хотелось бы, к чести г. Сергея Кречетова, верить, что не что иное, а именно избыток негодования на меня мешает ему соблюдать правила грамматики и элементарные требования логики.

Вот для увеселения читателей несколько примеров. Г. Сергей Кречетов жалуется, что «Золотое руно» не встретили

«братски и радостно» те, «что работают над созданием ценностей истинного творчества». Не правда ли, милое определение художника? Представьте себе поэта, который вместо того, чтобы сказать: «я вчера написал стихи», будет говорить: «я вчера создал еще одну ценность». Это что-то более похожее на язык фальшивомонетчиков. Д'Аламбер смеялся над Бюффоном, писавшим «благороднейшее изо всех приобретений человека, сие животное гордое, пылкое...» вместо того, чтоб просто сказать «лошадь». Но Бюффон, оказывается, мальчишка и щенок перед г. Сергеем Кречетовым. Никогда бы он не додумался назвать произведения искусства «ценностями истинного творчества».

Впрочем, не менее примечательно то место, где г. Сергей Кречетов изъясняет задачи «Золотого руна». Оно, видите ли, «намерено вынести за пределы родной страны начала русского Искусства и представить его Европе, в цельном и объединенном виде, в самом процессе его течения». Фраза эта почти классична по своей нескладности. Как надеется «Руно» согласовать несогласимое, представить Европе русское искусство «в процессе течения» и вместе с тем не только в «цельном», но еще зачем-то и «объединенном» виде,— остается тайной редакции. Но вы обратите внимание на слог: не «Россия», а «родная страна», не просто «искусство», а «начала Искусства»! Словечка в простоте не скажет, все с ужимкой...

Хорошо и объяснение г. Сергея Кречетова, что такое «чистое искусство»: это искусство, «может быть, и уходящее корнями в жизнь, но *неподвластное* ее пользам». Любопытно было бы знать, что вообще «подвластно» пользам жизни? И зачем писать «неподвластный» вместо «не подчиняющийся» и «пользы» вместо «польза». Г. Сергей Кречетов, вероятно, думает, что так будет декадентнее. Не говорю уже о том, что споры о «чистом искусстве» давненько-таки сданы в архив: очевидно, они представляют весь интерес животрепещущей новизны для лиц, важно сообщающих Европе, что искусство вечно.

Но верх прелести — начало статьи г. Сергея Кречетова, где он заявляет, что в России еще не настало «перепроизводство культуры». Очевидно, г. Сергей Кречетов представляет себе культуру в виде какого-то продукта, чем-то вроде изделий из стали или шерсти. Во всяком случае, он явно убежден, что, выпуская №№ «Золотого руна», издатели производят русскую культуру.

И вся статья сплошь выдержана в таком же напыщенном стиле, напоминающем худшие места из трагедий Сумарокова. Зато и «оскорбленного благородства» в ней хоть отбавляй, тоже как в старых трагедиях. И в самом деле, какие мы неблагодарные! Люди производят культуру, открыли, что искусство вечно, представляют Европе Русское искусство, находящееся в процессе течения, в цельном и объединенном виде,

и вообще работают над созданием ценностей творчества,— а мы их критикуем! — Обидно, однако, что в журнале, считающем в числе своих сотрудников наших лучших стилистов, редакционные ответы пишутся языком г. Сергея Кречетова!

СБОРНИК «ЗНАНИЯ». X. СПб., 1906. Ц. 1 р.

Издатели «Сборников Знания» стараются в каждом выпуске поместить какое-нибудь одно выдающееся произведение (большею частью новую вещь Л. Андреева или М. Горького), которое составляет весь интерес сборника и ради которого покупателям приходится приобретать никому и ни на что не нужные измышления гг. Телешовых, Найденовых, Серафимовичей, Чириковых и т. под. В последнем X «Сборнике» таким «гвоздем» служит драма Л. Андреева «К звездам», задолго до появления в печати расхваленная газетными критиками. Драма оказывается гораздо ниже своей славы и вообще произведением очень заурядным. Сила Л. Андреева — в воссоздании темной, стихийной жизни души, в умении передать читателю впечатление ужаса перед скрытыми «безднами» бытия. В чисто реалистическом построении драмы Л. Андрееву негде было выявить этой стороны своего творчества, а настоящего дарования драматурга у него не оказалось. «К звездам» — ряд плохо связанных сцен, почти без всякого действия, где выведены довольно шаблонные типы революционеров. Образ астронома Терновского, ученого, всецело преданного науке, не удался автору, вышел неглубоким, условным, напоминающим подобные же типы в детских романах Жюля Верна. Мы думаем, что Л. Андреев, бесспорно самый значительный из русских новеллистов наших дней, напрасно вступает в несвойственную ему область драмы.

Остальное содержание «Сборника» ничтожно. Отметим только, что новоявленная всероссийская бездарность, г. А. Лукьянов, не устает искажать поэмы Верхарна. В X «Сборнике» помещен перевод «Восстания», где г. Лукьянов заставляет Верхарна сказать:

Крыши горящие к небу летят.

В подлиннике читаем:

Et les brasiers des toits sautent en bonds sauvages.

Это далеко не одно и то же. Недурны и стихи:

В мутных каналах нашло отраженье
Роскоши властной последнее тленье.

Отраженье роскоши, нашедшее свое тленье,— что за вздор!

СБОРНИК «СЕВЕРНАЯ РЕЧЬ». «Волки», драма П. Загуляева, «Ночью», очерк Кривича, «Счастливый брак», рассказ Д. Позднева, «Лаодамия», трагедия И. Анненского, стихи Кривича, Н. Гумилева, Д. Коковцева и Никто. Изд. «Северной Речи». СПб., 1906. Ц. 1 р.

Наиболее интересное произведение в сборнике — трагедия «Лаодамия» И. Ф. Анненского. Но г. Вяч. Иванов в «Тантале» дал нам образец такого полного воссоздания античной трагедии, что нам трудно теперь примириться с менее совершенными попытками в том же направлении. У Вяч. Иванова воспроизведен в диалогах метр подлинника (ямбический триметр), для хоровых частей найдены размеры если не соответствующие, то аналогичные греческим, самый язык строго выработан в духе языка Эсхила и Софокла, и все построение драмы подчинено правилам античной трагедии. Ничего этого, или почти ничего, нет у г. Анненского. У него «условно»-античная трагедия, где действующие лица говорят, как у Шекспира, четырехстопным ямбом, а хору предлагается петь рифмованные стихи. Всего же несноснее в драме язык, какой-то бесцветный, хотя и пестрый, усыпанный (не нарочно ли?) выражениями — как «футляр», «аккорды», «легенды», «фетр», «скрипка», «атлас», совершенно уничтожающими иллюзию античности, хотя в то же время допускающими такие не всем известные слова, как «фарос» (φαρος — плащ), «айлинон» (восклицание скорби), «кинамон» (κίναμον — корица) и т. д. Впрочем, миф о Лаодамии (недавно прекрасно пересказанный г. Ф. Зелинским в «Вестнике Европы») дает так много поэту, что трагедия читается не без интереса. Наиболее удалась автору центральная сцена: появление тени Протиселая; слабее всего — начало, вялое, растянутое и написанное в самых условных тонах.

С. ГОЛОВАЧЕВСКИЙ. МЕНЕ ТЕКЕЛ ПАРЕС. Стихотворения. Обложка и заставки В. Суреньянца. М., 1906. Ц. 1 р. 75 к.

Крикливому заглавию нисколько не соответствует содержание. В книге собрано несколько десятков самых заурядных стихотворений. «У камина», «Люблю я серый день», «Звезды далекие», «Юнгфрау», «Твой образ был со мной» и т. д. и т. д.— все это, почти теми же словами, рассказано в сотнях других сборников других авторов. Опытный глаз легко разлагает стихотворения на их составные элементы, отмечая: это из Лермонтова, это из Фета, это из Бутурлина, и от г. Головачевского как

поэта не остается ровно ничего. Нельзя же в самом деле считать, что г. Головачевскому принадлежит стих: «Полный месяц бледней привиденья», когда много раньше П. Бутурлин уже написал: «Луна меж туманов бледней привиденья»; нельзя после «Соловья и розы» Фета приписывать г. Головачевскому стихи: «И звезды, как яркие розы — в небесных садах расцвели»; нельзя после стихов Лермонтова «Тучки небесные, вечные странники» оставлять г. Головачевскому какие-либо авторские права на его стихотворение «Звезды далекие, звезды несметные»... Впрочем, уж лучше, когда у г. Головачевского есть достойный образец для подражания. Когда он сочиняет сам от себя, выходит куда хуже.

Скоро ль восторги нездешние
В ночь твоих кос устремлю?
. . . .
Скоро ли с лаской смелою
К знойной груди припаду,
В розах над пеною белою
Страстную муку найду?

Охотно верим, что автор не хотел сказать ничего особенного, но выражается он так неудачно, что стихи его говорят о каких-то забавных непристойностях.

АМАРИ. СТИХОТВОРЕНИЯ. «Молодая Россия». М., 1906. Ц. 10 к.

Г. Амари (à Marie?) не лишен дарования. В маленькой книжке стихотворений 20, немногим больше, но у большинства из них есть свой лик. Жаль будет, если г. Амари перестанет совершенствоваться, бросит работать над собой и, довольствуясь умением слагать гладкие стихи, сделается заурядным стихотворцем на революционные темы. Г. Амари и Евг. Тарасов (стихи которого мы читали в «Начале» и «Невской газете») — единственные талантливые писатели, выдвинутые последним движением. Но, конечно, им обоим надо бы еще много работать, чтобы как художникам стать в уровень с веком, овладеть всеми теми мощными средствами, какие дает поэту современная поэзия — поэзия Верхарна, Гофмансталя и д'Аннунцио. Мы посоветуем г. Амари тверже овладеть русской речью (нельзя писать «наве́дена», «жестока́» или рифмовать «стул — тарантул») и избегать бранных слов, так как сила сатиры вовсе не в изобилии ругательств: обзывать того, кого бичуешь в стихах, «злой собакой», стоящей на «гнусной страже», значит подкреплять звуки лиры кулаком.



Амари (М. О. Цетлин). Стихотворения. М., 1906. Обложка

НИКОЛАЙ МОРОЗОВ. ИЗ СТЕН НЕВОЛИ. Шлиссельбургские и другие стихотворения. Изд. «Донской Речи». СПб., 1906. Ц. 25 к.

Н. А. Морозов, преданный в 1881 г. суду за принадлежность к партии «Народной Воли», провел в тюрьме почти 28 лет жизни, из них более двадцати (с августа 1884 по день амнистии 21 октября 1905) в Шлиссельбургской крепости. Большинство его товарищей — говорит предисловие, написанное Л. Мельшиным,— погибло в этих тюрьмах от цинги, чахотки и сумасшествия: Морозов вернулся на волю в полном блеске своих умственных и душевных качеств. Такая душевная мощь невольно привлекает к себе внимание. Много надо силы воли, чтобы после двадцатипятилетнего заключения писать шутливые «Гадания шлиссельбургского астролога», последнее из которых помечено 6 августа 1905. Стихи такого человека не могут не быть интересны, хотя бы как психологический документ. К недостаткам книжки надо отнести отсутствие дат под большинством стихотворений, а также наивный рисунок, «укра-

шающий» обложку, где маститый И. Репин изобразил какую-то оперную тюрьму и оперного юношу-узника. Портрет Н. Морозова, с картины Я. Чахрова,— интересен.

КН. АНДРЕЙ ЗВЕНИГОРОДСКИЙ.
Delirium Tremens. **М., 1906. Ц. 13 к.**

Предполагаем, что кн. Звенигородский написал плохие пародии на г. Емельянова-Коханского. Иначе не умеем объяснить себе появление этой книжки.

ВОПРОСЫ[1]

Вышло уже четыре №№ «Золотого руна», из которых некоторые по полутораста страниц. Можно ожидать, что новое издание выяснилось наконец, приняло свою определенную физиономию. Ничуть не бывало. «Руно» по-прежнему остается каким-то складочным местом для стихов, статей и рисунков, безо всякой программы, и никто не знает, что будет сложено в нем завтра. Ничто не гарантирует, что журнал не переменит резко своего фронта: в нем не чувствуется твердо выдержанного направления, за ним не стоит никакая группа художников-единомышленников.

Какие задачи поставила себе редакция «Руна»? В сущности, неизвестно. Пригласив в журнал большинство сотрудников «Весов» и «Мира искусства», редакция осторожно спряталась за их спинами, благоразумно стараясь выставляться как можно реже. Тем любопытнее те случаи, когда все-таки высовывались кончики ее ушей. В «Весах» уже получило должную оценку пресловутое предисловие «Руна», где мир оповещался об открытии новой истины, что «искусство вечно». Но не менее стоит внимания примечание редакции к одной статье г. А. Бенуа. Бенуа писал *против* индивидуализма в искусстве; редакция «Руна» поспешила заявить, что она «не согласна». Принцип индивидуализма, крайней свободы творчества — это знамя, объединявшее художников, так сказать, «вчерашнего дня». Это — тот боевой клич, с которым шли к победам художественные рати 80-х и 90-х годов. Но в передовых рядах деятелей искусства за последние годы уже наступила реакция. На наших глазах совершается то явление, которое Вяч. Иванов метко охарактеризовал в своей прекрасной статье («Вопросы жизни», № 9)

---

[1] В «Весах» уже были помещены две небольших заметки о «Золотом руне», но мы даем место и настоящей статье, желая по возможности всесторонне оценить это издание, привлекающее внимание и составом сотрудников и как единственный в России «художественный» журнал.

как кризис индивидуализма. Все, что есть на Западе сильного и чуткого,— ведет новую борьбу за преодоление индивидуализма в искусстве. Разумеется, гг. руководители «Руна» вольны держаться любых убеждений, но как характерно, что они защищают именно взгляды «вчерашнего дня», уже осужденные эволюцией искусства, уже вымирающие! И с какой развязностью невежества заявляют они в своем примечании, что помещают статью А. Бенуа, только чтобы «дать законченное изображение *его* художественных верований»,— тогда как это верования чуть не всего молодого поколения художников и писателей!

Итак, гг. руководители «Руна» — индивидуалисты. Но если они индивидуалисты, то как могли они допустить, чтобы добрая половина каждого № наполнялась совершенно бесцветными, лишенными всякой индивидуальности «хрониками». Разные гг. Воротниковы, Сацы, А. Струве и им подобные газетным, хроникерским языком сообщают здесь на многих страницах о том, что в таком-то театре шло то-то, в таком-то концерте было исполнено то-то, на такой-то выставке выставлено то-то. Сообщения эти подкрашиваются остротами сомнительной ценности или шаблонными восклицаниями в стиле предисловия (что искусство вечно, свободно, символично)... Если редакция «Руна» собиралась насаждать или защищать в России индивидуализм, к чему эти тягучие отчеты, место которым в бульварных газетах, а не в журнале, претендующем на художественность!

Если гг. руководители «Руна» индивидуалисты, как могли они допустить, чтобы все стихи, рассказы и статьи[1], помещаемые в «Руне», тут же переводились бы двумя присяжными переводчиками на французский язык? Мы не ставим в вину переводчикам отдельных промахов (вроде перевода слова «руны» через «les toisons», «интеллигенция» через «intelligence» и т. под.), мы понимаем их неизбежность. Но мы понимаем также, что, переводя к сроку целый ряд произведений самых разнообразных авторов, два переводчика столь же неизбежно обезличивают их. Во французском тексте «Руна» все особенности стиля отдельных писателей стерты, все своеобразные выражения заменены трафаретами. В стихах А. Белый становится похож на Н. Минского, а А. Ремизов на А. Блока; в прозе выходит, будто Вяч. Иванов пишет совсем как А. Средин, а Валерий Брюсов как Борис Попов. Если «Руно» проповедует в России индивидуализм, зачем представляет оно французам русских писателей лишенными всякой индивидуальности стиля, какой-то безличной толпой, пишущей неизменно правильным и неизменно скучным языком?

---

[1] Даже хроника и библиографические заметки, вплоть до таких рецензий, где вышучиваются плохие вирши неизвестных стихокропателей, причем переводятся даже стихи, приводимые в пример нелепости.

Если гг. руководители «Руна» индивидуалисты, как могут они допустить, чтобы при воспроизведении картин в журнале господствовал такой способ, который стирает индивидуальность отдельных произведений? Большинство картин в «Руне» воспроизводятся автотипией, т. е. самым дешевым и самым неудовлетворительным способом. Те вещи, в которых на первом месте стоят краски, колорит,— совершенно пропадают в автотипиях. Большинство картин В. Борисова-Мусатова, напр., превращены «Руном» в безобразные, серые пятна; то же и многие картины М. Врубеля, как «Жемчужина», «Цветы», «Бессонница». Между тем современная техника печатного дела дает могущественные средства для верного воспроизведения картин и рисунков. Кроме «трехцветного печатания» и фототипии, изредка практикуемых и «Руном», существуют разнообразные формы гравюры (цветная гравюра, привлекающая в настоящее время оживленное внимание на Западе, ксилография, офорт, акватинта, гелиогравюра и т. д.), затем литография и фотолитография, меркурография и т. под. Истинно художественный журнал постарался бы для каждого отдельного произведения выбрать наиболее соответствующий ему способ, а «Руно», проповедующее индивидуализм, все без разбору печатает автотипией, и карандашный рисунок, и картину масляными красками, и акварель, и вышивку. Мы думаем, что небольшое число обдуманных и тщательно выполненных воспроизведений было бы ценнее, чем десятки плохоньких цинкографий. Но «Руно», видимо, руководствуется правилом «числом поболее, ценою подешевле».

Если из каждого № «Руна» выкинуть никому не нужный французский перевод, занимающий больше половины литературного отдела; если оставить неразрезанными «хроники», кажущиеся перепечатками из столичных газет; если отбросить ничего не говорящие цинкографии,— много ли останется? три-четыре хорошо исполненных рисунка, несколько интересных виньеток и затем стихи и руководящие статьи обычных участников «Весов», «Северных цветов», «Мира искусства». Это и составляет истинную ценность «Золотого руна»; все остальное — шелуха. Но ничто не возмущает так нашего эстетического чувства, как непроизводительная затрата сил. Дюжий великан, из сил выбивающийся, чтобы исполнить работу, которая под стать ребенку,— отвратителен. Когда могучий поток, способный привести в движение гигантские машины, вертит крохотную мельницу,— самая доброкачественная мука с этой мельницы кажется лишней. «Золотое руно», сколько можно судить со стороны, по дорогой (не скажу роскошной) внешности, материально обеспечено. В списке его сотрудников значатся наиболее видные имена современных художников и писателей. Если, несмотря на то, в результате получается только удовлетворительный художественный журнал, значительно

уступающий, однако, своим западным собратиям и «Миру искусства»,— приходится винить редакцию и никого больше.

Видно, недостаточно для журнала привлечь к участию выдающихся литераторов, рисовальщиков, типографов и цинкографов: нужны еще литературно и художественно образованные руководители. Их-то присутствие и неприметно в «Руне». В отдельных №№ много интересного и хорошего; в целом — нет души, нет смысла. И это арго («Руно» на своей марке изображает корабль аргонавтов) представляется нам судном без капитана и кормчего.

А. КУРСИНСКИЙ. СКВОЗЬ ПРИЗМУ ДУШИ. Стихи. Рассказы. Переводы. Книгоиздательство «Гриф». М., 1906. Ц. 1 р.

А. Курсинский любит говорить о безднах. То своей ладьей он «разрезает пополам (?) бездну бесконечную», то кого-то, «вознеся над дикой кручею», бросает «в бездну звездоокую», то, с самого «утра дня», «идет сквозь все горнила бездны огневой». В безднах есть свои обитатели, и вот г. Курсинский сообщает нам, что он «с людьми и с богами», и горько жалуется, что «слишком измучен он ловлей тайны, доступной богам». К сожалению, несмотря на свое общение с богами и на общие с ними охоты в безднах бесконечных, звездооких и голубых, г. Курсинский так и не словил там ни одной тайны. Правда, в одном месте он проговаривается: «чудесное знанье душой я постиг», но тогда надо думать, что, постигнув, он утаил его. Такие заветы, как «иди! иди!» или «я поэт, для меня закона нет», никак не могут быть признаны тайнами, ибо и раньше неоднократно высказывались в стихах и в прозе. Мне кажется, что пристрастие к безднам только вредит г. Курсинскому. Стихотворения, где он стремится к широким обобщениям, где «мы» означает «человечество» и где места действия нельзя обозначить точнее, как словом — «вселенная», принадлежат к числу самых слабых и самых ненужных в книге.

Поэт всегда, как Антей, получает силы лишь *касаясь земли.* И там, где г. Курсинский отрешается от притязаний быть «вне закона», а также вне времени и пространства, где он хочет быть верным действительности,— он оказывается хорошим поэтом бальмонтовской школы, не лишенным индивидуальности. В некоторых стихотворениях, правда немногих, он выказывает истинную власть художника над словом, заставляя его верно и точно передавать порыв души. Такие пьесы, как «Осенние листья», «Средь мертвых строк», «Капли осен-

ние» (и отдельные строфы в некоторых других),— поэзия настоящая; эти пьесы не должны быть забыты в характеристике нашего современного творчества.

ВЕХИ

V. МИСТИЧЕСКИЕ АНАРХИСТЫ[1]

Перед нами вторая книга «факельщиков» (см. «Весы» № 5, стр. 54), на этот раз — теоретическая: четыре статьи «зачинателя «Факелов», г. Георгия Чулкова, о «мистическом анархизме» и вступление к ним апологета «Факелов» («Весы» № 6), г. Вяч. Иванова, о неприятии мира. «Факельщики» сами заявляют, что эта книга «являет конкретный пример формирования идей, их одушевляющих», и должна указать, какое место их «доктрина» — «притязает занять в ряду культурных факторов современности» (стр. 19—20). Итак, гг. «факельщики» хотят открыть свои карты. À la bonne heure! Им теперь останется пенять только на себя, если окажется, что у них на руках одни фоски. Им более нельзя будет сетовать на «разочарование» читателя, когда тот вместо «новых откровений, внушенных богами», на которые намекал г. Вяч. Иванов («Весы» № 6), или хотя бы просто новых взглядов, с которыми стоило бы спорить, найдет только несколько новых терминов в груде очень старых мыслей.

Пробегая книгу, прежде всего видишь с изумлением, что содержание ее уже было — с поразительной точностью и похвальной краткостью — заранее изложено на страницах «Весов» самим г. Вяч. Ивановым, в его апологии «Факелов». Чистосердечно повествуя о тех разговорах, какие он ведет с «зачинателем «Факелов», г. Вяч. Иванов пишет: «Он говорит мне: «мистический анархизм», я говорю ему: «неприятие мира, сверх-индивидуализм, мистический энергетизм»,— и мы понимаем друг друга, и нам кажется, что у нас есть общая идейная почва для некоторого культурного дела». В сущности, ничего другого в книге и нет, кроме этого домашнего диалога. «Он мне: «мистический анархизм», а я ему: «неприятие мира»; он мне: «мистический анархизм», а я ему: «сверх-индивидуализм»; он мне: «мистический анархизм», а я ему: «мистический энергетизм» и т. д. и т. д. Только эти ярлычки и клички и составляют непререкаемую собственность новой книги, а на все остальное, включенное в нее, вероятно, предъявят свое законное право немало владельцев. «И мы понимаем друг

---

[1] *Георгий Чулков.* О Мистическом Анархизме, со вступительной статьей Вячеслава Иванова. Книгоизд. «Факелы». СПб., 1906.

друга»,— добавляет г. Вяч. Иванов, описав свои разговоры. Отчего же нет! «И нам кажется, что у нас есть общая идейная почва для некоторого культурного дела». Этого нам никак не «кажется», и их почва представляется нам крайне зыбкой и топкой.

Вступительная статья, где г. Вяч. Иванов рекомендует г. Георгия Чулкова как «впервые употребившего термин *мистический анархизм*» (стр. 16), пожалуй, и оставляет дело «мистических анархистов» под некоторым сомнением. (Именно «*дело* мистических анархистов», потому что никакой — их «доктрины» *нет*, а есть «тяжба» «факельщиков» с читателями «Факелов»; читатели утверждают: вам нечего сказать нам, поскольку вы именно «мистические анархисты», а не «символисты», не «декаденты», не «писатели-реалисты», не «социалисты»; «факельщики» же тщатся доказать противное.) Написана статья обычным для г. Вяч. Иванова языком, строгим, выработанным, но зато очень тяжелым и очень темным. Отвлечения громоздятся на отвлечения, понятия нередко берутся в особом смысле, понятном только постоянным читателям г. Вяч. Иванова. «Его атеизм — неспособность к сверхличной воле, безволие в категории сверхличного» (стр. 11), «мистический анархизм — лишь формальная категория современного сознания, взятого в его динамическом аспекте» (стр. 20) — в шумихе таких фраз действительно кажется, что статья нечто выясняет. Несколько не лишенных интереса мыслей (не относящихся, однако, прямо к вопросу), вставленных там и сям, довершают иллюзию. Если бы книга тем и кончалась, «мистический анархизм» имел бы по крайней мере соблазн чего-то малоизвестного. Но тотчас за вступительной статьей следуют неосторожные признания г. Георгия Чулкова, и «дело» сразу становится безнадежно ясным. На страницах г. Георгия Чулкова неопределенные ценности, о сокровенном существовании которых заявлял г. Вяч. Иванов, разменены на медные пятачки газетных фельетонов, и после этого гг. «мистические анархисты» не могут не признать себя банкротами.

Много есть разного в этих статьях г. Георгия Чулкова «о мистическом анархизме». Здесь и общие места из «сегодняшней» литературы: «душная атмосфера православия», «постыдно склонить голову пред лицом эмпирической государственности», «старый буржуазный порядок надо уничтожить», и щедрые позаимствования у Д. С. Мережковского — его сопоставления, им выбранные цитаты, им поставленные вопросы, и вольное переложение идей Вл. Соловьева, и слова Достоевского, Ницше, Ибсена... Но напрасно ждешь хоть одной самостоятельной мысли, хоть одного оригинального положения, автором которого был бы не кто другой, а г. Георгий Чулков, «зачинатель «Факелов». Увы! за ним остается только одно авторское право: на «впервые употребленный им термин *мистический анархизм*».

Статьи же его, при анализе, легко распадаются на свои составные части: анархическое учение, изложенное согласно с популярными брошюрами по этому вопросу, несколько элементарных истин индийской философии, которые можно найти в любом учебнике, и изложение взглядов Вл. Соловьева о победе над смертью. Таково все содержание статей г. Георгия Чулкова, а следовательно, и «мистического анархизма». Оно заключено в шелуху банальных выкриков: «ныне наступает время точнее определить» (стр. 31), «возврата нет» (стр. 75), «мы зачинатели нового творчества» (стр. 79). Нам вспоминается, как года три-четыре назад французский поэт Поль Фор издал сборник «стихотворений в прозе» и как любезный Пьер Луис заявлял по этому поводу в предисловии к сборнику приблизительно так: «До сих пор существовали только две формы: стихи и проза, отныне человечество имеет третью!» Но у П. Луиса было свое оправдание: баллады Поля Фора не лишены оригинальности!

Ничего похожего на оригинальность в статьях г. Георгия Чулкова усмотреть невозможно. Его утверждения, в противоположность положениям г. Вяч. Иванова, очень ясны, но вместе с тем... очень известны. И тоскующим взором читатель утомленно пробегает давно и давно знакомые ему истины и заблуждения. «Последовательный анархист,— поучает, например, г. Георгий Чулков в конце своей первой статьи,— должен отрицать не только государство, но и самый мир, поскольку он хаотичен, множествен и смертен» (стр. 31). Позвольте, восклицает изумленный читатель, отрицание мира в его хаотичности, множественности и смертности, да ведь это же смысл почти всех религий! Разве не то же самое слова ап. Павла «Единем человеком грех в мир вниде и грехом смерть»? Разве не то же все учение браманизма? — «Совершенно верно,— вмешивается г. Вяч. Иванов,— но идея неприятия мира, поскольку она не стара, как богоборствующее человечество, как Иов, как Иван Карамазов, родилась в моей голове» («Весы» № 6). Читатель изумлен опять: как в голове г. Вяч. Иванова может «родиться» — «идея, старая, как Иов»? Однако память говорит, что сходное происшествие имело место в веках прошедших, когда Афина Паллада родилась вооруженной из головы Зевса. Утешенный такой аналогией, читатель опять пускается в путь по вязким страницам прозы г. Георгия Чулкова, в надежде повстречать где-нибудь и юную идею, хотя бы даже рожденную из бедра, как Вакх. Надежда везде оказывается тщетной! Со всех страниц выглядывают все те же дряхлые и седобородые Иовы: «за личиной множественного и страдающего мира скрывается начало непреходящей гармонии» (стр. 44), «*новая земля* явится не как *духовный* мир, чуждый нашей жизни, а как мир, освобожденный от смерти» (стр. 66), «абсолютное и наше мистическое *я* есть одно и то же начало» (стр. 74). Все

эти мысли, конечно, не лишены значения, но они твердились и развивались мистиками всех веков и стран. Может быть, эти Иовы и родились вторично в голове г. Георгия Чулкова, но такое перерождение называется усвоением прочитанного, а никак не открытием нового пути, «пути опасного, пути крайнего, на краю бездны». Итак, все дело в том, что г. Георгий Чулков изучает мистиков и перелагает своими словами их мысли? Ах, гг. «факельщики»!

> К чему ж такую подняли тревогу,
> Скликали рать и с похвальбою шли?

Впрочем, сам г. Георгий Чулков делает вид, что он не излагает идеи Кропоткина, Вл. Соловьева, буддизма,— а сражается с ними. Но эти сражения показывают только его малое знакомство с теми, кого он считает своими побежденными противниками. Мы видели, например, что он отрицал мир за его «хаотичность, множественность и смертность». Из этого — ясный вывод, что идеал г. Георгия Чулкова — мир бессмертия, приведенный к полной гармонии и единству. Как известно, таков именно идеал, который ставят вселенной философские учения Индии. Между тем г. Георгий Чулков победоносно заявляет: «Неприятие мира для современного сознания (читай: для мистического анархиста) имеет совершенно иное значение, чем для сознания буддиста. Высшее блаженство заключается в том, чтобы победить свое упрямое *я* — вот мудрость буддизма. Высшее блаженство заключается в том, чтобы утвердить свое мистическое *я* — вот заповедь нашего времени. Буддизм знает освобождение, но не знает утверждения». Послушаем, однако, что говорит человек, действительно знакомый с учениями Индии: «На плане nirvana единая сила выражается состоянием чистой сущности, единения со всем сущим. План nirvana это граница, которая существует *внутри* нас, а не во вселенной. Nirvana для нашего восприятия то же, что солнце для слепого» (Брамана Чаттерджи. Сокровенные учения Индии). Разве «состояние чистой сущности в единении со всем сущим» не есть то самое «утверждение своего мистического *я*», та победа над хаотичностью, множественностью и смертностью, о которой от своего имени хлопочет г. Георгий Чулков? Разумеется, Чаттерджи ничего не говорит и не может говорить об утверждении личного *я*, но надо надеяться, что и г. Георгий Чулков под «мистическим *я*» разумеет не «личное *я*», если только он не позабыл своего собственного отрицания мира за его *множественность*.

Вообще с г. Георгием Чулковым возможна только одна форма спора: надо разбирать его книгу, как мозаику, камешек за камешком, отдавая каждый по принадлежности их разнообразным владельцам: Кропоткину, Бакунину, В. Розанову, Д. Мережковскому, Вл. Соловьеву, Ф. Достоевскому. Но занятие это

à la longue было бы высоко бесполезным, потому что маленькая анархическая бомбочка, смастеренная г. Георгием Чулковым, не представляет ни для кого никакой опасности: она начинена не взрывчатым веществом, а слабым раствором позаимствованного мистицизма.

P. S.

Свою предыдущую «веху» я посвятил разбору первой книги «Факелов», на которую указывал как на первую манифестацию «мистических анархистов» («Весы» № 5). В своей апологии «Факелов» («Весы» № 6) г. Вяч. Иванов с негодованием возражал мне, что установление связи между «Факелами» и прежними статьями г. Георгия Чулкова есть «мое собственное, мистическое (ибо не доказуемое) прозрение». Я и в свое время мог бы сослаться на то, что под «Факелами» стояла подпись «редактор-издатель Георгий Чулков» и что довольно естественно искать связи между направлением издания и идеями его редактора,— теперь же, после появления второй книги к-ва «Факелов», даже и в этом нет надобности. Возражение г. Вяч. Иванова остается рассматривать исключительно как полемический прием, относя его к разряду тех, которые на юридическом языке называются «отводом».

К. БАЛЬМОНТ. СТИХОТВОРЕНИЯ. Издание товарищества «Знание». СПб., 1906. Ц. 3 к.

«Я каждой минутой сожжен», «Я — внезапный излом», «Я — ничей» — в таких словах пытался К. Бальмонт охарактеризовать самого себя. И он был прав. В остроте, с которой он переживает каждый отдельный миг,— вся сила его поэзии; в умении полно и ярко выразить эти индивидуальные, интимные, исключительные переживания — все ее очарование. В какой же несчастный час пришло Бальмонту в голову, что он может быть певцом социальных и политических отношений, «гражданским певцом» современной России! Самый субъективный поэт, какого только знала история поэзии, захотел говорить от лица каких-то собирательных «мы», захотел кого-то судить с высоты каких-то неподвижных принципов! Всех истинно любящих творчество Бальмонта не могло не опечалить его появление на политической арене. И, действительно, неловкий и растерянный, он оказался только жалким на этом несвойственном ему поприще и, чувствуя это, старался скрыть свое смущение громкостью своего крика. Там, где поэты, дарование которых было бы нелепо даже сравнивать с Бальмонтом, какой-нибудь Е. Тарасов или г. Амари, умеют создать интересные вещи,— он только скользит и падает.

Трехкопеечная книжка, изданная товариществом «Знание», производит впечатление тягостное. Поэзии здесь нет и на грош. В лучших местах — умелая риторика, гладкий размер, в худших нет даже этого. Стих не только не обличает знакомого нам виртуоза формы, но большею частью вял и незвучен; рифмы бледны и неряшливы; образы — банальны. Можно ли Бальмонту рифмовать «трус» и «клянусь», «меры» и «примеры»? Можно ли допускать стихи вроде:

Надо же знать чувство меры...

Еще снова и снова нахлынут на нас...—

где слово «чувство» надо читать без ударения, а в слове «еще», увы! ставит ударение на первом слоге: е́ще! Можно ли так располагать слова:

Она скорей пришла, чем я бы думать мог.

Или, наконец, как поверить, что Бальмонт написал два стиха, почти классические по неточности образа:

Задрожал этот рабий трусливый язык
Пред напором народной волны.

«Язык, дрожащий пред напором волны»,— да такой безвкусицы постыдился бы сам г. Тан!

Но в трехкопеечной книжечке не только нет поэзии — в ней нет даже мыслей, хотя бы и напрасно втиснутых в стихи, но продуманных и глубоко понятых. Бальмонт лепечет с милой наивностью слова из газетных фельетонов: «Капитал», «Самодержавие», «Рабочие», «Свобода», «Свобода», «Свобода»,— но ни из чего не видно, чтобы он соединял сознательные представления с этими ярлыками. Его стихи довольствуются «общими местами», такими трафаретными выкриками, что, будь они сказаны в прозе, они поразили бы убогостью мысли.

Рабочему русскому — слава!
Во имя родного Народа
Он всем возвестил, что Свобода
Людское священное право.

Неужели до русского рабочего «всем» не случалось об этом слышать?

Судьба России всем Народом
Теперь должна быть решена.

Вероятно, под такой необъемлемо широкой формулой подписались бы и «Московские ведомости»!

Змей-Капитал и Самовластье — братья,
Их победим...

Любопытно знать, что думают про такие откровения о капитализме поэта Бальмонта его новые сотоварищи социал-демократы?

Повторяя упорно слова «свобода» и «свобода слова», настаивая «всем свобода» и «да, свобода для всех, навсегда», Бальмонт в то же время, с неистовством прозелита, выкрикивает:

Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих,
Тот играет в бесчестно-двойную игру.
И теперь кто не с ними — тот шулер, продажный и трус.

Как же «свобода для всех», если уже только «не верящий» в победу «сознательных» рабочих обзывается бесчестным, а не примкнувший к ним вдобавок «продажным»? Что же это за свобода вообще и что за свобода слова в частности, если она существует только для тех, кто «с нами»? — Ты с нами? — Нет.— Тогда ты — бесчестен, ты — шулер, ты — продажный, ты — трус!.. Увы! это называется насилием совести, а не свободой!

Впрочем, желая во что бы то ни стало показать себя другом свободы, Бальмонт ругает своих политических противников не только «шулерами», но еще вдобавок «гадами», «змеей», «жабой», «старым сором», «болваном». До какой степени надо чувствовать себя бессильным нанести врагу удар настоящего сатирического бича, чтобы унизиться до такой брани! Не довольствуясь бранью, Бальмонт переходит к угрозам:

Вспомните Францию! Вспомните звук гильотин!

Эти слова недостойны поэта. В Великой Французской Революции были светлые и были темные стороны. Красный террор с массовыми убийствами, с гильотиной, на которой погиб, между прочим, и А. Шенье, был самой темной из темных. Призывать его в Россию можно только или в последнем ослеплении, или в детской беспечности, не ведающей, что́ творит. Нам кажется, что Бальмонт повинен именно в последней.

В заключение несколько слов к товариществу «Знание». Что Бальмонт способен писать плохие стихи, мы это, к сожалению, знаем и за последние годы слишком часто бываем принуждены убеждаться в этом. Но стыд книгоиздательству, которое обнаруживает такое отсутствие вкуса, что собирает в отдельной книжке все самое худшее, все самое недостойное из творчества Бальмонта. В грудах жемчуга и алмазов выбрать зерна грязи и выставить их как драгоценность — это, конечно, настоящее дело для поощрителей гг. Куприных, Серафимовичей, Юшкевичей, Гусевых-Оренбургских и прочих всероссийских бездарностей.

ЕВГ. ТАРАСОВ. СТИХИ. 1904—1905. Книгоиздательство «Новый Мир». СПб., 1906. Ц. 30 к.

«Песен дивный дар», дар столь же случайный, как голубые глаза, по-видимому, в какой-то мере выпал и на долю г. Евг. Тарасова. В его первой книжке много плохих стихотворений, достаточно много, чтобы искусить терпение читателя, но есть и прекрасные строки, за которые все прощаешь. Такие пьесы, как «Привет товарищам», «Дерзости слава», «Если скажут», «Ты говоришь, что мы устали», показывают уже значительное мастерство поэта в своем ремесле. В стихотворчестве г. Евг. Тарасов — ученик К. Бальмонта и удачно усвоил себе лучшие приемы учителя. Мы не беремся пророчить, будет ли в силах г. Тарасов создать поэзию борьбы, стать поэтом нашей современности, но, конечно, у него для этого гораздо больше возможностей, чем у Бальмонта. Старая истина остается истиной: художник может воплотить в своем творчестве лишь то, что было им пережито. Вот почему у г. Тарасова даже в плохих песнях о тюрьме и ссылке есть молнийные вспышки поэзии, а стихи Бальмонта о «борьбе за Свободу» не вызывают ничего, кроме улыбки.

Возможно, однако, что г. Тарасов вовсе не «поэт борьбы» по существу своему. В его поэзии слишком часто слышатся, заглушенные и подавленные, нежные, женственные напевы. Несколько «картинок природы», рассеянных там и сям в его стихах, принадлежат к лучшим частям книги. И в его гневных угрозах, в его призывах к убийствам нам слышится истерика, взрыв оскорбленного чувства, готового разрешиться слезами, а не непреклонная воля борца.

> Будь я сердцем суровей, лишь местью святою звучала бы
> Эта песня моя...—

сознается сам поэт. Не потому ли, не из желания ли заглушить в себе мягкость сердца г. Тарасов заставляет себя вдохновляться

> бесшумными ударами
> Отточенных, сверкающих ножей.

Нам, по крайней мере, этим хочется объяснить возведение г. Тарасовым в идеал *силы*. Он пишет:

> Только то, что силой взято,
> Будет живо, будет свято...

Всякую ли власть, взятую силой, готов г. Тарасов признать святой? Не придется ли ему тогда молиться на то самое, что он проклинает?

Г. ГАЛИНА. ПРЕДРАССВЕТНЫЕ ПЕСНИ. Изд. М. В. Пирожкова. СПб., 1906. Ц. 1 р.

Имя г-жи Галиной уже стало нарицательным именем бездарного поэта. Стихи ее составлены из истертых шаблонов: шаблонные чувства, шаблонные мысли, шаблонные размеры и рифмы. Прочтя два стиха, уже знаешь два следующих: если первая рифма «лепет», то дальше непременно «трепет», если «лес» — то «небес», «грез», «слез» и т. д. и т. д. Г-же Галиной не стыдно высказывать такие новые мысли, как: «Над душою не властны года» или «Сегодня я живу, и день сегодня мой!» Ей нипочем пересказать своими словами стихотворение, четверть века тому назад уже написанное С. Надсоном («Мой Бог» — ср. стихи Надсона: «Я не тому молюсь»). Она искренно умиляется на картину Репина «Какой простор» и пишет к ней сладенькие строфы... Г-жа Галина называет свою душу «свободной». Грустное заблуждение. Именно свободы-то и не ведала никогда бедная г-жа Галина. Она вся оплетена узами предрассудков, она обречена навсегда остаться в тюрьме условностей и общих мест.

А. А. ТРУБНИКОВ. ПОМНИШЬ, БЫВАЛО. В Санкт-Петербурге 1906 г. Цена 85 копеек.

Очень стильно изданная книжка. Так издавались в самом начале XIX века отдельные оды. В книжке четыре рассказа (почти «стихотворения в прозе») и два «Листка» из Малларме. Автор, по-видимому, человек неглупый и начитанный, но впечатления подлинной поэзии его произведения на нас не произвели.

А. РОСЛАВЛЕВ. КРАСНЫЕ ПЕСНИ. Ялта, 1906. Ц. 25 к.

Впервые со стихами г. Рославлева мы познакомились в альманахах «Грифа». Напечатанные там его пьесы нам показались совершенно ничтожными. Стихи, собранные в «Красных песнях», печатались, если не ошибаемся, в юмористических журналах последнего времени. Эти стихотворения во всяком случае значительнее, чем первые опыты г. Рославлева. В них есть мрачная фантазия, и «сделаны» они не без некоторого мастерства. Может быть, г. Рославлев и мог бы создать произведения, стоящие внимания, если бы захотел учиться и работать.

РОДНАЯ ПОЭЗИЯ. Сборник лучших стихотворений русских поэтов. Составил И. В. Скворцов. СПб., 1905. Ц. 2 р.

Пересматривая такие хрестоматии, всегда бываешь поражен одним фактом. У нас *умели* писать стихи, знали тайну стихотворного языка в XVIII в. и в начале XIX,— а потом разучились, утратили эту тайну. Даже второстепенные поэты пушкинского времени понимали, что такое стих, в чем его сила. А в 50-х, 60-х и 70-х годах ясное сознание этого таилось лишь в Фете и Тютчеве. Даже такие сильные художники, как Майков, Полонский и Некрасов, знали о «тайне» стиха лишь смутно, «по слухам». А Миллер, Розенгейм, Яхонтов, Михайлов, Жадовская, Вейнберг, Плещеев, Пальмин, Фруг, даже Мей, даже Апухтин и особенно пришедший позже Надсон — не знали даже азбуки своего искусства! Только с деятельности Д. Мережковского и Н. Минского, а особенно с появления наших «декадентов» и «символистов» начинает воскресать забытое учение о стихе.

Что касается самой хрестоматии, составленной И. Скворцовым, то это книга — «одна из многих». Выбор поэтов и стихотворений произволен, бессистемен. Непонятно, почему одно взято, другое — пропущено. Вкуса у составителя незаметно. Внешность — серая, неизящная. Есть опечатки, и плохие, напр., у Тютчева «годом» вместо «градом», «частые» вместо «чистые» и т. под.

З. Н. ГИППИУС. АЛЫЙ МЕЧ. Рассказы (4-я книга). Изд. М. В. Пирожкова. СПб., 1906 г. Ц. 2 руб.

У г-жи Гиппиус два лика. Как поэт, как автор утонченных и глубоких стихотворений, г-жа Гиппиус принадлежит к числу наших замечательнейших художников. Ее стихи как бы формулируют в сжатых, сильных словах, в ясных, четких образах все переживания современной души. У г-жи Гиппиус как поэта есть свой язык, свои ритмы, свои неподражаемые, единственные приемы творчества. Совсем иное г-жа Гиппиус как автор рассказов. Принадлежа к эпигонам тургеневской школы, она получила в наследство от учителя почти одни недостатки его манеры. Чисто внешняя характеристика выведенных лиц, вялость диалога, медленное и тягучее развитие действия далеко не искупаются интересным часто замыслом и мелькающими порой искрами острой наблюдательности. Стиль г-жи Гиппиус — кованый, непроницаемый, как броня, в ее стихах — превращается в ее рассказах в заурядно правильный язык опытного беллетриста.

Каждый стих г-жи Гиппиус, даже в менее удачных ее стихотворениях, живет самостоятельною жизнью, дышит, светится изнутри; отдельные строки, отдельные фразы ее прозы нередко бесцветны, безличны, мертвы. И только иногда, чаще всего в описаниях, живет поэт в беллетристе Гиппиус, и она вдруг прерывает тусклую страницу яркими, лучащимися строками.

Четвертая книга рассказов г-жи Гиппиус не отличается существенно от третьей. Перед нами умный и умелый рассказчик, которого интересно, а порой и полезно послушать, но речь которого ни в каком случае не есть создание искусства. Того исключительного, «эстетического» впечатления, какое получаем мы от стихов г-жи Гиппиус, было бы напрасно ждать от ее рассказов. Вот история Люси, которая задумалась над вопросом, что нужнее людям, искусство или «простая работа»; вот Вера, которая предпочла сумасшедший дом средней либерально-прогрессивной среде; вот Иван Иванович, который умел понимать речь неба; вот старая знакомая (по «III книге рассказов») мисс Май, в одежде монахини, искавшая и нашедшая то «одно слово», в котором «все»; и еще многие другие, выступающие со страниц объемистого тома. Но все эти лица только наполовину живые; к ним относишься как к реальным, но лично незнакомым людям, о которых вам рассказывает ваш друг. Вы не сомневаетесь, что есть где-то такой-то или такая-то и что с ними действительно случилось то-то. Но все же представить себе воочию ни этого Ивана Ивановича, ни этой Люси, ни их жизни вы не можете. То необъяснимое и неуловимое, что превращает в живую реальность сцены Эдгара По, Мопассана, Достоевского, Льва Толстого, Чехова, отсутствует в рассказах г-жи Гиппиус. И с облегчением переходишь к ее описанию поездки на Светлое озеро или к той главе одного рассказа, где явно по личным впечатлениям описано паломничество ко Льву Толстому. Когда от автора не требуется «беллетристического вымысла», г-жа Гиппиус становится остроумным и наблюдательным повествователем.

Почти все последние рассказы г-жи Гиппиус тенденциозны. По-видимому, автор и писал их не столько по побуждениям чисто художественным, сколько с целью выявить, выразить ту или иную отвлеченную мысль. С такой точки зрения книга г-жи Гиппиус подлежит разбору как сборник статей, развивающих определенный строй идей. Эту критику я уступаю кому-либо другому, более компетентному в вопросах, затрагиваемых г-жей Гиппиус.

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

К. Бальмонт. Злые чары. Книга заклятий. Обложка Е. Лансере. Изд. «Золотого руна». М., 1906. Ц. 1 р. 50 к.— Иван Бунин. Стихотворения 1903—1906 гг. Изд. т-ва «Знание». СПб., 1906 г. Ц. 1 р.— Иван Рукавишников. Стихотворения. Книга IV. Изд. «Содружества». СПб., 1906 г. Ц. 1 р. 50 к.— Л. Вилькина-Минская. Мой сад. Сонеты и рассказы. Обложка Вас. Милиоти. К-во «Гриф». М., 1906 г. Ц. 1 р.— А. Федоров. Сонеты. Издательство «Шиповник». СПб., 1906 г. Ц. 40 к.

В течение десятилетия К. Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или с большими усилиями отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния. Но расцвет творчества Бальмонта уже в прошлом. Высшей точкой, которой достиг он в своем победном шествии, были «Горящие Здания». Это — вершины, уходящие в ясную лазурь, это — льдистые венцы, горящие золотом на рассвете и пламенем пред закатом. За ними раскинулось высокое и гордое плоскогорие, с широкими кругозорами и свежительным разреженным воздухом, залитое чистым неумолимым светом: книга «Будем как Солнце». Со следующего сборника, «Только Любовь», начинается уже спуск вниз, становящийся более крутым в «Литургии Красоты» и почти обрывистый в «Злых чарах». На пути только маленькая площадка, поросшая благоухающими горными цветами, «Фейные сказки», радует, успокаивает и обнадеживает. Хочется верить, что Бальмонту, как соловью, как нашему Фету, суждено петь только по «зорям»,— на утренней заре и на вечерней. Утренние песни Бальмонта мы слышали,— нам предстоит услышать вечерние,— не самые ли пленительные, не самые ли чудесные из его песен? Но откроется ли ему за низиной, к которой он близится теперь, новый исход, к иным, еще выше вознесенным вершинам?

Основной недостаток «Злых чар» — отсутствие свежести вдохновения. Бальмонт повторяет сам себя, свои образы, свои размеры, свои приемы, свои мысли. В новой книге то как великое откровение, с особым ударением, возвещаются истины, которые раньше проповедывались в «Горящих Зданиях», то опять звучит нежная мелодия из давней, любимой нами «Тишины», то кивает знакомый, милый образ из «Будем как Солнце». Рядом с этим недостатком, с которым все же миришься, потому что любимое и желанное не утомляет, стоят другие, гораздо более значитель-

ные. Со времени своего перевода Шелли Бальмонт привык обращаться со словом небрежно. Он нередко расстанавливает теперь слова в стихе не по внутреннему их значению, а по внешнему принуждению размера (см., напр., стихотворение «Мировые Розы» и многие другие). Он ставит ненужные частицы для заполнения стиха (напр., «Рытвины, вот (?), примечай», стр. 34, или: «Чу, шорох. Вот (?). Безглазый взгляд», стр. 45). Он насилует смысл ради рифмы (напр., «Горит тот камень-чудо, что лучше изумруда», стр. 91,— почему именно «изумруда»?); он нарушает стиль стихотворения, допуская в него совершенно не идущие к месту выражения (напр., «вольготный», стр. 46, «перуны», стр. 58, и др.) и т. д. и т. д. Совершенно неудачны почти все попытки Бальмонта подделаться под склад русской народной поэзии, все его «заговоры», «ворожбы», «сказания». Русской стихии в его душе нет, и ее не заменят трафаретные словечки: «Солнце красно», «море-Океан», «чисто-поле» и т. под. В этих стихотворениях хороши только те стихи, которые Бальмонт щедрою рукою (не слишком ли щедрою?) позаимствовал целиком из подлинных народных песен. Есть, наконец, в книге целые пьесы, до такой степени поэтически бессодержательные, вялые по изложению и бесцветные по стиху, что почти непонятно, как поэт мог включить их в свою книгу. Таковы особенно «Подменыш», «Притча о Великане», «Червь синего озера», «Лихо».

...И я ударила ножом.
И вдруг —
Не тело предо мной, мякина,
Солома, и в соломе кровь,
Да (!), в каждом стебле кровь и тина (?).
И вот я на пруду. Трясина.
И в доме я опять.

«Неужели это стихи? Можно сомневаться»,— как писал когда-то на страницах «Весов» сам К. Бальмонт.

Однако несколько стихотворений в «Злых чарах» доказывают, что «певучая сила», которой однажды похвалялся Бальмонт, не иссякла в нем окончательно. «Талисманы», «Смена чар», «Северное взморье», «Мировое древо», «Тесный грот», «Отсветы», «Заря-заряница» и некоторые отдельные строфы достойны быть подписаны именем Бальмонта. Мы, по-видимому, переживаем не закат его дарования, а только ущерб. И книга, в которой есть прекрасные страницы, западающие в душу, должна быть признана желанной книгой.

Ив. Бунин во многом противоположен Бальмонту. Насколько Бальмонт в своей поэзии «стихийно-разрешенный», настолько Бунин — строг, сосредоточен, вдумчив. У Бальмонта почти все — порыв, вдохновение, удача. Бунин берет мастерством, работой, сознательностью. По духу Бунин ближе всего к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему

искусству. Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность? Бунин понял особенности своего дарования, его ограниченность и, как кажется, предпочитает быть господином у себя, чем терпеть неудачи в чужих областях. Мы, по крайней мере, ставим в особую честь Бунину (особенно принимая во внимание ту литературную группу, к которой он примыкает), что в переживаемые нами годы он не стал насиловать своей поэзии, не погнался за дешевыми лаврами политического певца, а продолжал спокойно идти своим путем.

В новой книге Бунина только точнее и определеннее выразились те же свойства его поэзии, которые означались и в более ранних сборниках. Лучшие из стихотворений 1903—1906 гг., как и прежде,— картины природы: неба, земли, воды, леса, звериной жизни. В Бунине есть зоркая вдумчивость и мечтательная наблюдательность. Такие пьесы, как «С обрыва», «На даче», «На ущербе», принадлежат к безупречным созданиям искусства. Стихотворения, где появляются люди, уже слабее. Зоркость поэта здесь ослабевает, и взор его подмечает только более грубые, более знакомые черты. Совсем слабы все стихи, где Бунин порой хочет морализировать или, еще того хуже, философствовать. Он падает при этом до истертых трафаретов:

> О да, не время убегает,
> Уходит жизнь, бежит как сон.

Или:

> О да, не Бог нас создал. Это мы
> Богов творили рабским сердцем.

Стих Бунина в лучших вещах отличается чистотой и ясностью чеканки. Но, если можно так выразиться, это — ветхозаветный стих. Вся метрическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (нововведения К. Бальмонта, открытия А. Белого, искания А. Блока) прошла мимо Бунина. Его стихи (по их метру) могли бы быть написаны в 70-х и 80-х годах. В своих неудачных стихотворениях Бунин, срываясь в мучительные прозаизмы, начинает писать какие-то «пустые» строки, заполненные незначащими словами и частицами (напр., восклицание «о да!» мы встречаем на стр. 114, 115, 137, 139). В общем, его стихи, лишенные настоящей напевности, живут исключительно образами и при их отсутствии обращаются в скучную прозу.

Ив. Рукавишников, в 4-м своем сборнике стихов, остается тем же, каким был в трех предыдущих. Из десяти его стихотворений почти всегда девять очень плохи, но в десятом есть строфы или стихи истинной проникновенности. Рукавишников не умеет или не хочет работать над своими созданиями; они всегда

неустроены, недовершены; в них всегда много лишнего и случайного. Это какой-то маленький Державин, который, по выражению Пушкина, «не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы». Досадно, что, попав на удачный прием или удачное выражение, Рукавишников начинает пользоваться им без меры: повторяет его десятки раз, надоедает им. Мы очень боимся, что Ив. Рукавишникову так и суждено остаться растрепанным романтиком с декадентскими проповедями на устах («Чтобы жизнь твоя была трагедия!»), в книгах которого только исключительные любители будут разыскивать действительно ценные строки.

Стиль г-жи Вилькиной обладает странной особенностью: он как бы намеренно избегает всякой изобразительности. В самом деле, почти нельзя назвать эпитетами такие скудные и общие *определения,* как: «небесные мечты», «надземный мир», «жизненная тропа», «мертвенный покой», «пламенный ад», «забвенья мрак пустой», «звезд бледное мерцанье», «скользкие кольца змеи», «смертные жала», «верная раба», «тесная землянка», «счастливый приют», «тяжелые оковы», «стыдливые взоры», «страстная мысль», «страстный взор», «цветущие гряды», «спящие воды», «бурная ночь», «шумящий поток», «недвижные тучи», «столетние леса», «мерзкий червь» и т. под. В такой же мере не дают никакого образа такие *глаголы,* как: «поток шумит», «ветер воет», «фонари мигают», «мрак стоит», «день проходит», «дух томится», «красота приковывает», «взор горит», «кровь бунтует», «страсть зажигается» и т. д. и т. д. Впечатление прозы, которое производят сонеты г-жи Вилькиной, еще усиливается тем, что ее стих лишен музыкальности, а порой и прямо неблагозвучен. Так несомненным метрическим промахом надо признать ямбы, составленные из двухсложных слов,— напр.:

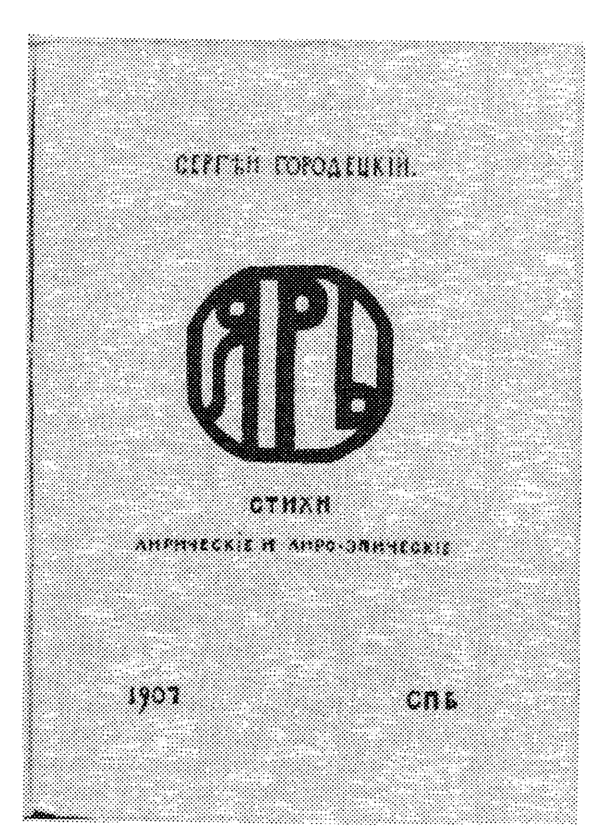
> В толпе|людей|она|всегда|одна,
> Но правда|страсти|в тайне.|Страсти|нет.

Содержание «Моего сада» исчерпывается кругом «декадентского» мировоззрения. «Я — целый мир», «Я — в пустыне», «Мне жизнь милей на миг, чем навсегда», «Я и обычное считаю чудом», «Люблю я не любовь,— люблю влюбенность» и т. под.— все это мысли, которые уже довольно давно перестали быть новыми даже у нас.

Заметим, что стих:

> Я небом рождена на свет вакханкой —

возбуждает вопрос: вакханка ли родила небо или небо родило вакханку.



Сергей Городецкий. Ярь. СПб., 1907. Обложка

Если бы, однако, для поэзии было достаточно одних образов — г. А. Федоров был бы прекрасным поэтом. В его сонетах, в противоположность сонетам г-жи Вилькиной,— много ярких эпитетов и смелых уподоблений. «Песок пустыни — как желтая парча», «мираж пишет сказки жизни», «верблюд влачит за собой зной» — все это не лишено красивости. Но в поэзии, кроме, так сказать, «абсолютной» образности, мы ждем еще гармонии этих образов между собой и подчинения их общему замыслу; от стиха, кроме внешней правильности, мы требуем еще напевности, мелодии; мы хотим, наконец, чтобы поэт не только умел подбирать интересные метафоры, но в своем творчестве раскрывал бы пред нами свое миросозерцание, самостоятельное, достойное нашего внимания и глубоко прочувствованное. Всего этого трудно ждать от г. А. Федорова.

В следующем № «Весов» я буду говорить о трех прекрасных сборниках стихов: С. Городецкого («Ярь»), Вяч. Иванова («Эрос») и А. Блока («Нечаянная Радость»), а также о сборниках стихотворных переводов «Молодая Бельгия» и «Tristia».

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. Изд. «Кружка Молодых». СПб., 1907. Ц. 60 к.— Александр Блок. Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. К-во «Скорпион». М., 1907. Ц. 1 р. 50 к.— Вячеслав Иванов. Эрос. Издательство «Оры». СПб., 1907 г. Ц. 60 к.— И. Тхоржевский. Tristia. **Из новейшей французской лирики. СПб., 1906. Ц. 60 к.— Молодая Бельгия. Сборник, изд. под ред. М. Веселовской. Заглавный лист В. Суреньянца. М., 1906. Ц. 1 р. 75 к.**

Три сборника стихов — С. Городецкого, А. Блока и Вяч. Иванова, появившиеся в конце 1906 г.,— принадлежат к числу книг, редких в нашей литературе, которые хочется не только прочесть, но и перечитывать. Все три сборника — прекрасны, но разной, несходной красотой. В книге С. Городецкого увлекает мощь смелого взлета, юношеская дерзость обещаний, новизна песен, запетых на свой лад. В книге А. Блока радует ясный свет высоко поднявшегося солнца, побеждает уверенность речи, обличающая художника, который уже сознает свою власть над словом. Наконец, «Эрос» Вяч. Иванова — это блестящая страница из большой и многообразной книги его творчества, короткое intermezzo в ряду других работ мастера, горящее отблесками его лучезарной поэзии.

Господствующий пафос «Яри» — переживания первобытного человека, души, еще близкой к стихиям природы. Ядро книги образуют те поэмы, в которых выступают образы старославянской мифологии и старорусских верований, где оживают «сестрицы-водяницы, леший брат, огневики». В маленьком цикле «Чертяка» С. Городецкий сумел подойти с неожиданной, интимной стороны к жизни чертей, и уже нам никогда не забыть созданных им типов: «маленького» чертяки на побегушках, полюбовника, богомола. Тесно примыкают к этому ядру и песни, подсказанные финскими преданиями, хотя они несколько переделаны на русский лад, руссифицированы. Что-то общее с этими поэмами дышит в переложениях раскольничьих песен, которые своим примитивным религиозным духом близки к глубокой, дохристианской старине. Эти группы стихотворений наиболее интересны, наиболее самостоятельны по чувствам, по языку, по приемам творчества.

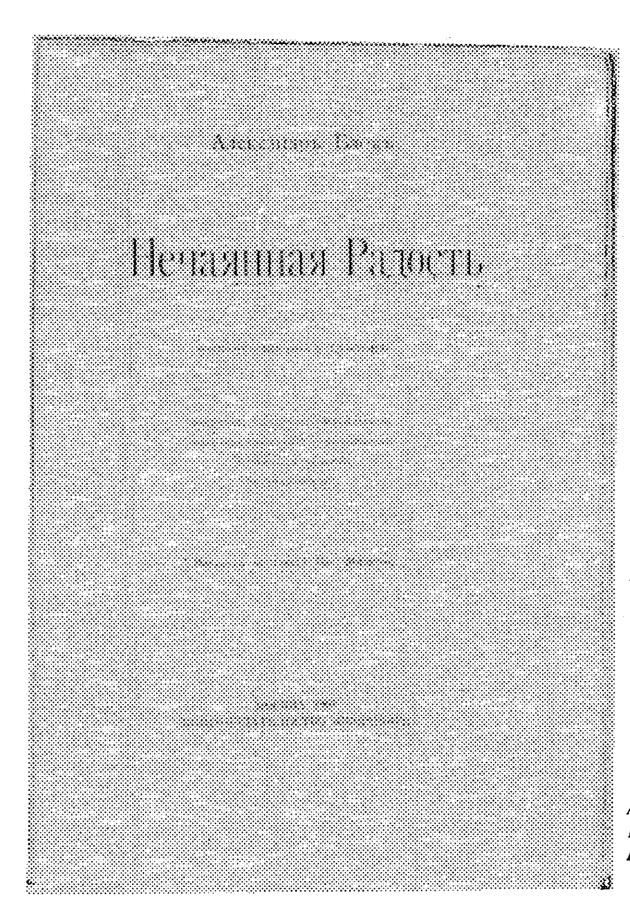
Менее удачны стихи, посвященные современности. С. Горо-

децкий ищет в современных душах той же первобытной простоты и полноты, какие обретает он у человека прежних веков, или пытается выставить в резкой сатире мелочность и раздробленность наших переживаний. В этих стихах гораздо меньше оригинальности, и многое в них напоминает А. Блока, Ф. Сологуба и других. Совсем бесплодными кажутся нам стремления С. Городецкого философствовать, вместе с тем и вся первая часть книги, где он хотел обосновать свое миросозерцание. Метафизика «Яри» то сбивается на проповедь поверхностного пантеизма, то теряется в наборе не очень вразумительных, хотя и громких слов.

Стихотворный язык С. Городецкого в лучших его стихотворениях стоит в соответствии с духом его творчества: прост, первобытен, порой даже груб. Но за последние годы наша стихотворная речь усложнилась в такой мере, что реакция стала необходимой. Подбирание новых размеров и трудных, еще неслыханных рифм, игра аллитерациями и все другие исхищрения стихотворства — для некоторых поэтов стали какими-то забавами остроумия, чем-то вроде китайских головоломок, а не исканиями в области слова. С. Городецкий одним из первых попытался возвратить стиху простоту метра и бесхитростность созвучий. Впрочем, он, кажется, идет в этом направлении слишком далеко, позволяя себе рифмовать «зачало» — «начало», «зачатая» — «непочатая», «успокоен» — «спокоен»; вряд ли это рифмы, а не повторения слов.

В книге С. Городецкого много плохих стихотворений — это бесспорно; но не лучше ли помнить, что в ней есть целый ряд стихотворений прекрасных, какие не так-то часто встречаются в книге начинающего поэта. Своей «Ярью» С. Городецкий дал нам большие обещания и приобрел опасное право — быть судимым в своей дальнейшей деятельности по законам для немногих.

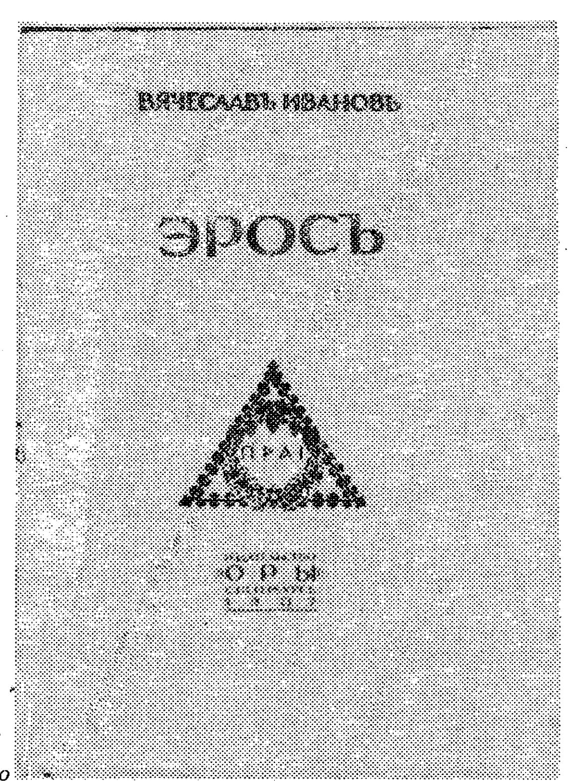
Александра Блока, после его первого сборника стихов, считали поэтом таинственного, мистического. Нам кажется, что это было недоразумением. Таинственность иных стихотворений А. Блока происходила не оттого, что они говорили о непостижимом, о тайном, но лишь оттого, что поэт многого в них недоговаривал. Это была не мистичность, а недосказанность. А. Блоку нравилось вынимать из цепи несколько звеньев и давать изумленным читателям отдельные, разрозненные части целого. До той минуты, пока усиленным вниманием читателю не удавалось восстановить пропущенные части и договорить за автора утаенные им слова,— такие стихотворения сохраняли в себе прелесть чего-то странного и почти жуткого. Этот прием «умолчания» нашел себе многочисленных подражателей и создал даже целую «школу Блока». Но сам А. Блок, по-видимому, понял всю обманность прежних чар своей поэзии. В его стихах с каждым годом все меньше «блоковского», и перед его читателями все яснее встает новый, просветленный образ поэта.



Нечаянная Радость

Александр Блок. Нечаянная Радость. М., 1907. Титульный лист

А. Блок, как нам кажется,— поэт дня, а не ночи, поэт красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания. Он только там глубок и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы. В «Нечаянной Радости» не все отделы равноценны. Еще немало стихотворений должно быть отвергнуто, как такие, в которых поэт не сумел адекватно воплотить в слова свои переживания. Но уже в целом ряде других чувства поэта,— большею частью простые и светлые,— нашли себе совершенное выражение в стихах певучих и почти всегда нежных. Читая эти песни, вспоминаешь похвальбу Ив. Коневского: «Властно замкну я в жемчужины слова — смутные шорохи дум». Стих А. Блока всегда напевен, хотя размеры его и однообразны. В нем есть настоящая магия слова, чудесная, которую почти невозможно разложить на составные элементы, трудно объяснить аллитерациями, игрой гласных и т. д. В таких песнях,



Вячеслав Иванов. Эрос. СПб., 1907. Обложка работы М. Добужинского

как посвященная Ф. Смородскому или «Умолкает светлый вечер»,— есть что-то от пушкинской прелести.

А. Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в двух формах: в драме и в песне. Его маленькие диалоги и его песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ, которые уже кажутся нам близкими, знакомыми и дорогими. Перед нами создается новая вселенная, и мы верим, что увидим ее полную и богатую жизнь — ярко озаренной в следующей книге А. Блока.

На маленькую книжку Вяч. Иванова надо смотреть как на единую лирическую поэму. Отдельные стихотворения, входящие в «Эрос», тесно связаны между собой и в своей строгой последовательности образуют цельную, стройную песнь. В одном из первых стихотворений поэт вспоминает:

Чаровал я, волхвовал я,
Бога-Вакха вызывал я...

«Эрос» — это поэма о том, как бог Дионис явился, под неожиданной личиной, своему усердному служителю. Это явление и

мучительно-сладостные переживания, связанные с близостью бога, и составляют предмет поэмы. От первых стихотворений, где еще только брезжит предчувствие, до последних, где звучит светлая примиренность с Роком, дающим и отымающим, все написано если не с равной силой творческого вдохновения, то с неослабевающей напряженностью страсти. Этой страстностью, этим живым трепетом прежде всего и дорога новая поэма Вяч. Иванова в ряду его других, более холодных созданий, хотя и в ней расточительной рукой щедрого художника рассыпаны все сокровища его творчества. В 34 стихотворениях, образующих «Эрос», Вяч. Иванов опять предстал нам поэтом, не знающим запрета в своем искусстве, властно, как маг, повелевающим всеми тайнами русского стиха и русского слова. И, быть может, прежде чем критиковать эту книгу, надо по ней учиться.

«Молодую Бельгию» образуют две статьи (М. Веселовской и Эллиса) о современных бельгийских поэтах (из которых, собственно, уже мало кому подходит эпитет «молодых», так как большинство их вступило в пятый десяток жизни) и переводы избранных стихотворений — Ж. Роденбаха, И. Жилкина, А. Жиро, Ш. ван-Лерберга, А. Фонтена́, М. Метерлинка, М. Элькана, Э. Верхарна и некоторых других. Характеристики, сделанные М. Веселовской,— примитивны, но для первоначального знакомства с поэтами, может быть, и достаточны. Среди переводов (Эллиса, Ю. Веселовского, С. Головачевского и др.) нам не встретилось ни одного, который мы почли бы совершенно удачным. Эти переводы не передают ни манеры, ни стиля писателя, и поэты, в высшей степени различные, стали в них все похожи друг на друга. Но ход мыслей в стихотворениях и важнейшие их образы, большею частью, переданы точно. Пробежав страницы «Молодой Бельгии», все же получаешь некоторое понятие о творчестве современных бельгийских поэтов.

Приблизительно то же приходится сказать о переводах г. И. Тхоржевского (из французских поэтов: Сюлли-Прюдома, Верлена, Метерлинка, Ж. Роденбаха, А. де Ренье, Э. Верхарна, Вьеле Гриффина, Ж. Мореаса, Ф. Грега). Переводы — бледны, но исполнены добросовестно. Это как бы поблеклые и не во всех частях отпечатавшиеся оттиски ярких, красочных рисунков.

ЗОЛОТОЕ РУНО

1907, №№ 1 и 2

Два первых №№ «Золотого руна» за этот год возбуждают недоумение. В них так много противоречий и забавных промахов, что невольно возникает вопрос — редактировались ли они кем-нибудь?

В № 1 помещена статья за подписью Maestro, автор которой довольно ожесточенно нападает на роман М. Кузмина «Крылья» (напечатанный в № 11 «Весов» 1906 г.) и на какое-то «длинное и сложное стихотворение г. Вал. Брюсова, посвященное Эросу». Г. Maestro, говоря пространно о том, что хочет при описании садов Эроса выразить г. Вал. Брюсов, утверждает, что он «как по календарю исчисляет в своих стихах, как и чем мы наслаждаемся в этот час». Г. Maestro описывает даже, как «бегут» строки г. Вал. Брюсова, как он «усиливается, стыдится, нажимает» и т. д. При этом г. Maestro уверяет, что он от неудачи г. Вал. Брюсова готов был заплакать. Что ж, такое сердобольное отношение к неудачам других делает честь г. Maestro, а иметь свое мнение о прозе М. Кузмина и стихах В. Брюсова он, конечно, волен...

Но вот что плохо. В № 2 «Золотого руна» вдруг оказывается такое примечание редакции: «Редакция просит читателей исправить досадную погрешность, вкравшуюся в статью г. Maestro, в которой стихотворения цикла «Эрос» приписаны автором г. Вал. Брюсову вместо г. Вяч. Иванова». Позвольте! не слишком ли уже велика небрежность автора, делающего подобную «досадную погрешность»? Как же так? Говорить три страницы о Вал. Брюсове, бранить его за «неудачу» и вдруг объявить, что это все нечаянно — надо было говорить о Вяч. Иванове. «Pardon, мы нечаянно отрубили вам голову»,— мило извиняются судьи за судебную ошибку. Но этого мало: ведь и у Вяч. Иванова *нет* «длинного и сложного стихотворения», где описывались бы «сады Эроса» и где, «как по календарю исчислялось бы, как и чем мы наслаждаемся в этот час». Редакция, говоря о «стихотворениях цикла Эрос», т. е. указывая на книгу Вяч. Иванова «Эрос», совершает передержку, потому что г. Maestro писал не о цикле и не о книге, а о «длинном и сложном стихотворении». Не придется ли и ссылку на Вяч. Иванова объяснить «досадной погрешностью»?

Но и это еще не конец. Никакого «длинного и сложного стихотворения» Вал. Брюсова или Вяч. Иванова, которое будто бы недавно прочел г. Maestro, не существует. Роман Кузмина, напротив, существует, но вопрос: прочел ли его г. Maestro? Роман называется «Крылья», а г. Maestro, цитируя из него отрывок, называет его «В лугах». В романе есть действующее лицо Федор, а г. Maestro, говоря о нем, называет его «Борис». Что же это такое? Кто-то кому-то рассказывал про какой-то роман и какие-то стихи: и вот достаточно, чтобы написать критическую статью в «Золотое руно»! Можно ли идти дальше в бесцеремонном отношении критика и к книге, которую он разбирает, и к журналу, в котором он сотрудничает?

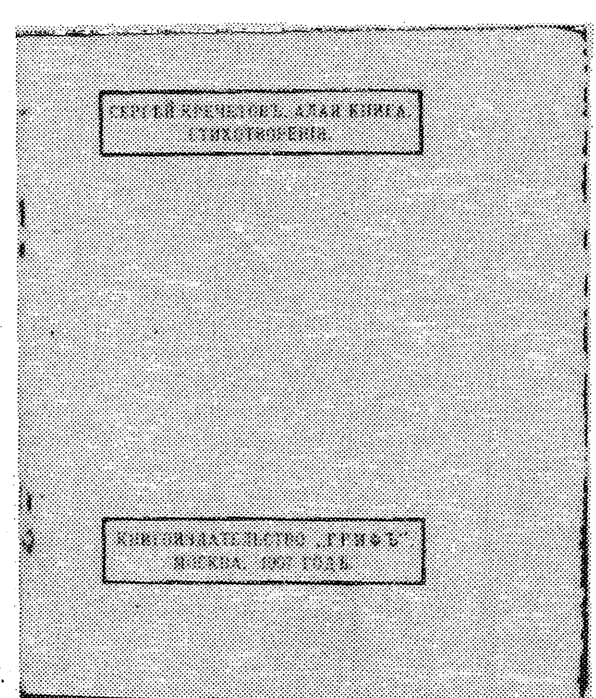
Мы боимся, однако, что для «Золотого руна» такие случайности опять станут обычными. № 2 посвящен в художественной своей части М. Нестерову. В литературной части тоже несколь-

ко раз говорится о М. Нестерове, и в отдельных статьях, и в связи с другими вопросами. Но во всех случаях все сотрудники журнала единогласно высказываются, что самая слабая вещь М. Нестерова на его последней выставке — это картина «Святая Русь». Г. Розанов пишет (стр. 5), что «левую часть этой картины хочется закрыть руками», а о фигуре Спасителя восклицает: «до чего, до чего это неудачно! Это что-то не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто — никакое, никаковское»... Г. Сюннерберг (стр. 77) пишет: «Святая Русь» не удалась художнику. Композиция этой холодной картины так же мертва, как ее центральная фигура. «Святая Русь» приобретена Академией художеств, надо думать, лишь в уважение к ее сюжету и чисто музейным размерам». Наконец, хроника журнала, называя «Святую Русь» «самой неудачной» картиной на выставке М. Нестерова, выражается по поводу ее покупки Академией еще резче: «Фигура Спасителя неприятно поражает своей конфетной шаблонностью и «итальянской» иконописностью. Не эти ли именно качества прельстили престарелых академиков»?

Какие качества прельстили престарелых академиков,— мы не знаем. Но какие же качества этой самой «Святой Руси» прельстили, кажется, еще не престарелую редакцию «Золотого руна»? Почему, воспроизводя другие картины М. Нестерова дешевенькими цинкографиями, она именно эту картину, трижды в журнале названную «самой плохой», воспроизвела на картоне фототипией? Читает ли редакция «Золотого руна» свой собственный журнал или почитает это лишним, подобно тому, как иные критики «Золотого руна» считают лишним читать критикуемые ими книги?

Наконец, к числу непростительных промахов редакции надо отнести помещение в № 1 статьи «Сатана в музыке». Эта статья, которую автор имел отвагу назвать «исторической заметкой», обнаруживает почти невероятное его невежество в истории. «Дионис» в ней назван «Дионисием», «силены» спутаны с «сиренами», «Терпандр» (Τέρπανδρος) превращен в «Терпандера», открыт какой-то греческий певец Мошос (Мосх?), имя которого даже нельзя написать греческими буквами, сообщено, что «вакханты», как «сатиры и центавры», «населяют леса и горы» и т. под. Не говорим уже о том, что вся статья написана невозможным языком, пошлым и грубым, и что автор пользуется для характеристики античного мира такими удивительно подходящими выражениями, как: «культурники сатанинского начала», «виртуозы-флейтисты, развивавшие гривуазную игривость», «шкипер» и т. под.

Остается только жалеть, что «Золотое руно», давшее в конце 1906 г. несколько прекрасных №№, опять превращается в какой-то амбар для случайных материалов.



Сергей Кречетов.
Алая книга. М., 1907.
Титульный лист

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

Сергей Соловьев. Цветы и ладан. Первая книга стихов. М., 1907. Ц. 2 р.— Сергей Кречетов. Алая книга. Стихотворения. Книгоиздательство «Гриф». М., 1907. Ц. 60 к.— Александр Блок. Снежная маска. Издательство «Оры». СПб., 1907. Ц. 60 к.

Первые стихи С. Соловьева, появившиеся в печати года четыре тому назад, заставили признать в нем одну из лучших надежд нашей молодой поэзии. Мастерство и обдуманность стиха и серьезное отношение к задачам поэта — вот особенности, выделяющие С. Соловьева из рядов его сверстников. В предисловии к своей первой книге в списке имен своих учителей (в котором мне и Вяч. Иванову он оказал опасную честь, назвав нас рядом с Пушкиным, Кольцовым и Баратынским) С. Соловьев упоминает Горация и Ронсара... Многие ли из современных поэтов могут похвалиться даже не тем, что настолько вникли в творчество этих двух титанов прошлого, чтобы учиться у них, но хотя бы тем, что читали их! Но в книге С. Соловьева чувствуется его близкое знакомство и со многими

другими, не упомянутыми им вождями поэзии — прежде всего с Гомером, Эсхилом и Овидием, а затем с французскими парнасцами, научившими его строгости и полноте стиха. И почти на каждой странице «Цветов и ладана» встречаем мы результаты изучения и следы упорной работы молодого поэта, старающегося то перенять пленивший его размер, то пересадить в нашу поэзию приемы иного времени, то обогатить стихотворную речь новым созвучием.

Однако до сих пор творчество С. Соловьева еще не вышло за пределы перепевов и подражаний, и он очень прав, называя свой сборник «ученическим опытом». В лучшем случае С. Соловьев дает новые комбинации уже знакомых элементов, но нет в его книге личных, единственных переживаний, того «нового трепета», который составляет высшее оправдание новопришедшего поэта. «Цветы и ладан» — книга, быть может, поэта, но еще не книга поэзии, а только книга стихов, хотя порой прекрасно сделанных и часто завлекательно интересных для любителей стихотворной техники. «Цветы и ладан» — книга попыток, но автор не пытается в ней выразить свою душу, а только пробует разные способы выражения, не мечет, хотя бы и слабой рукой, первые копья боя, но старательно кует себе оружие для будущих поединков. И мы, оставляя в стороне идеи и чувства книги, должны указать молодому витязю, что оружие его не всегда надежно и не во всех частях безупречно.

Чеканя отдельные стихи и отдельные выражения, С. Соловьев нередко теряет из виду целое, забывая, что из слов создаются предложения и из стихов — стихотворения. Ради сочной рифмы, ради интересного образа он охотно вставляет в строфу ненужный стих, нарушает естественное расположение слов, прибавляет лишний эпитет. Так, в одном стихотворении у него св. Цецилия играет на органе (стр. 34), хотя во времена св. Цецилии органов еще не существовало, да вдобавок при этом «струны взывают», хотя в органе нет струн. Белица у него, сообщая, что она пойдет погулять и посбирать цветов и ягод, внезапно прерывает свою речь совершенно вставочным замечанием «вся истомилась я за год», только затем, чтобы дать возможность поэту срифмовать «ягод» и «за год» (стр. 95). В стихотворении «Свете Тихий» приходится сообщать читателям довольно известные вещи, вроде того, что могила — «приют от бедствий», а рыцарь — «монах, что́ закован в железо́», чтобы срифмовать красиво — «в детстве» и «трапеза» (стр. 38—39). Ахилл, негодуя на Агамемнона, находит, словно какой юрист, что его гнев «беззаконен», лишь потому, что это — хорошее созвучие к слову «мирмидонян» (стр. 138), и т. д.

С другой стороны, в этой погоне за красивыми рифмами и хитро построенными строфами С. Соловьев успевает следить только за концами стихов да за чередованием ударений, а что за слова стоят в начале строк, ему порой бывает все равно. Fiat

metrum, pereat mundus! Вот почему его описания нередко сбиваются на такие избитые шаблоны, а его эпитеты производят впечатление такой надуманности и книжности, что и «ученическим опытам» этого простить нельзя. Вот, например, в каких схоластических, совершенно мертвых выражениях С. Соловьев описывает утро: «Аврора на мысах — рассыпала искры. Туман поднялся. — В сиянии высох — зеленый сребрящийся луг, и роса — исчезла с растений» (стр. 121). Горы у него характеризуются как «орошенные студеной росой» (стр. 134); львица определяется как «подруга владыки обильных лесами дубрав» (стр. 122); деревья пронзают воздух сребристыми прутьями (стр. 36); про дев говорится, что они «крыты шкурой» (стр. 200), хотя крыты бывают только дома — железом, деревом, соломой; Лада «нежит цветущий, белый сад юных бедр» (стр. 195); нимфа Ио, рассказывая о себе вычурным языком, выражается так: «несчастный повод гнева матери богов, я бегу...» (стр. 132) и т. д. Очевидно, сам сознавая «условность» своих описаний и эпитетов, С. Соловьев старается оправдать их тем, что выдерживает свои стихотворения в определенном стиле — то античной оды, то пасторали XVII века, но от этого они, конечно, не становятся более живыми.

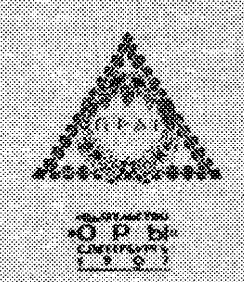
К целому ряду недоразумений подает повод у С. Соловьева насильственное расположение слов. Мы хорошо понимаем, что требования выразительности и требования ритма заставляют в стихах иначе размещать слова, нежели в прозе (прекрасные образцы особой «поэтической» расстановки слов дали «учители» С. Соловьева — Овидий и Гораций); однако совершенно недопустимым надо признать, когда у С. Соловьева расстановка слов ведет к двусмысленности или вызывает прямо комическое впечатление. Что значит, например, «в блеске выи розы давали место — белым лилеям» (стр. 209), — идет ли речь о «выях розы» или о «розах выи»? Что значит: «сотни уст раскрываются на солнце» (стр. 193), — говорится ли здесь об «устах солнца», или «на солнце» значит «под солнцем»? Можно ли говорить «землю, взрытую навозом» (стр. 197) или «упала... на *кровью* Пирама дымящийся, теплый, язвительный меч» (стр. 126)? Есть у С. Соловьева и просто неправильные выражения: «скрыться *в* лугу» (стр. 128); «червленный *от* солнца» (стр. 149); «быть добровольным *в* крови» (стр. 125); «страх исчез *с* сердца» (стр. 124) и т. д.

Часто в стихах С. Соловьева чувствуется недостаток музыкальности. Та напевность, которая есть не только у К. Бальмонта, но и у В. Гофмана, совершенно не досталась в дар С. Соловьеву. В лучшем случае его стих звучен, но чары слов, особой магии слов в нем нет нигде. В связи с этим стоит прямое пренебрежение С. Соловьева к различным звуковым украшениям речи: аллитерациям, внутренним рифмам, анафорам и т. под. Это пренебрежение несколько неожиданно при той тща-

тельной отделке, какую вообще придает своим стихам С. Соловьев и при его преклонении пред латинскими поэтами, великими мастерами в этой области.— Прямыми метрическими ошибками у С. Соловьева надо признать «И еще» в начале ямба (стр. 89) или «Твои руки» в начале анапеста (стр. 207).

Рифмы С. Соловьева большею частью очень интересны, и немало созвучий он первый ввел в обиход русской поэзии. Мы должны, однако, осудить те его рифмы, где одному «н» соответствуют два, как «органа — осиянна» (стр. 34), «невинной — сердцевиной» (стр. 113), те, где конечное «а» рифмуется с конечным «я», как «поднялся — роса» (стр. 121), «лилося — колеса» (стр. 147), «сопрягся — Аякса» (стр. 153), и те, где мягкое окончание рифмуется с твердым, как «примирись — Парис» (стр. 148), «зажглись — Симоис» (стр. 151), «глаз — зажглась» (стр. 199) и т. под. Трудно также одобрить рифмы вроде «выпав — осыпав» (стр. 124).

Если о С. Соловьеве хотелось и надо было говорить подробно, то, говоря о С. Кречетове, следовало бы быть очень кратким. «Цветы и ладан» — «быть может, книга поэта»; «Алая книга» наверное книга не поэта. Г. Кречетов, быть может, обладает разными талантами, но в поэтическом даре ему отказано,— в этом сомневаться более невозможно. Стихи «Алой книги» прежде всего очень громки, а потом очень скучны. Однообразная шумиха слов, все одни и те же приемы стиха, скудный словарь, сходные выражения и почти неизменный один размер — утомляют читателя после первых страниц. Мы думаем, однако, что, даже при отсутствии непосредственного таланта, г. Кречетов, если бы у него было больше вкуса и больше критического чутья, мог бы избежать многих из недостатков своего сборника. И прежде всего г. Кречетов остерегся бы тогда переполнять свои стихи кричащей риторикой, выражениями, которые хотят передать титанические страсти и демонские помыслы, а на деле только возбуждают смех. В стихах г. Кречетова все «короли», «венцы», «скиптры» (и не просто «скиптры», а «мировые скиптры»), «мечи», «бранные кличи», «вражьи станы», «грохот битвы», «пурпур (?) асфоделей» и т. д.,— т. е. весь заплесневелый арсенал старой романтики, давно выродившейся в Марлинского, а то и в лубочный роман. У С. Кречетова уж если мечта, так «прорвана мира граница» (стр. 32), если кони — то «бешеные» (стр. 56), если простор — то «безмерный» (стр. 68), если судьба — то «разъяренная» (стр. 65), если сила — то «неизведанная» (стр. 77), если поцелуй — то «бесконечный» (стр. 61), если тиран, то его «тяжкая стопа собой полмира тяготила» (стр. 10 — тяжкая, тяготила!), если ласки, то кто-то «ласкает груды женских тел в (?) изгибах бешеных сплетений» (стр. 59) и т. д. Желая выразить свои



Александр Блок. Снежная маска СПб., 1907. Титульный лист

чувства, С. Кречетов прибегает к краскам прямо «суздальским»: «в душе моей грозный вихрь летит по струнам» (стр. 56), «снова сердце — как гранит» (стр. 63), «я иду к тебе крылатый злобой черною, как дым» (стр. 64), «паду с победным смехом» (стр. 37), «нас было двое во вселенной» (стр. 39), «я один лишь знаю в мире, что умер Бог» (стр. 51) и, наконец:

Не говори, что я умру,
Не то я смерть низвергну с трона,
Гремя покатится корона,
Пятой во прах ее сотру.
Не говори, что я умру.

Неужели в этих гримасах есть что-нибудь трагическое?

Но даже в пределах риторики г. Кречетову не удается остеречься от нелепостей и комизмов. Так решительно нет смысла в стихах:

И безгромное *молчанье*
Стало мертвой *тишиной.*

Не больше его в стихах:

И на кручах бор сосновый
Окровавил багрянец.

Не говоря о том, что багрянец — кровавого цвета и окровавить его поэтому трудно, остается непонятным, кто кого окровавил: бор — багрянец или багрянец — бор? Довольно забавен также образ

Вещий серп в небесном поле
Точит острые края.

«В небесном поле» — это хорошо, но это из Пушкина, а вот месяц, который «точит» свои острые края,— это из С. Кречетова, и это ох как плохо!

Новая книга А. Блока не составляет нового этапа в его творчестве. Это — «эпизод его жизни», как обмолвился однажды Рубек. Содержание книги определяется четверостишием:

Тайно сердце просит гибели.
Сердце легкое, скользи...
Вот меня из жизни вывели
Снежным серебром стези...

История этой «гибели» и рассказана в тридцати стихотворениях «Снежной маски», где рядом с нежными мелодиями, в которых Блок такой несравненный мастер, стоят и попытки передать мятущиеся чувства — стихом неправильным, разорванными размерами, неверными рифмами. Как и в предыдущих книгах Блока, его «рисунок» (если пользоваться термином художников) часто остается неотчетливым, но с большой силой умеет он произвести впечатление подбором как будто и не вполне связанных между собой слов, общим «колоритом» произведения.

Перед читателем «Снежной маски» развивается роман между Рыцарем-Поэтом и Женщиной в снежной маске, от первого его зарождения, когда Поэту еще кажется, что он

вдыхает, не любя,
Забытый сон о поцелуях —

до последних мучительных восклицаний:

Возврати мне, маска, душу!

Или:

Убей меня, как я убил
Когда-то близких мне...
Я всех забыл, кого любил,
Я сердце вьюгой закрутил
И бросил сердце с белых гор...

Роман в книге кончается гибелью героя. Он «сам идет на *ее* костер», и *она* поет «над распятым на кресте»:

Милый рыцарь, снежной кровью
Я была тебе верна...
Я была верна три ночи...
. . . .
Так гори, и яр и светел,
Я же легкою рукой

Размету твой легкий пепел
По равнине снеговой.

Но характерно, что это последнее стихотворение озаглавлено «На *снежном* костре». И нам кажется, что именно снежность, вечная холодность, составляет самое существо А. Блока и что огненные вихри его переживаний подымаются только с ледяных полей его души. Вот почему «Снежная маска», очаровывая прелестью строф, не ужасает, и мы спокойно верим, что с своего «снежного» костра наш поэт невредимо восстанет для новых песен.

ПАМЯТИ ГЕОРГА БАХМАНА

†15 июня 1907 г.

15 июня, в Москве, в Евангелической больнице, скончался Георг Бахман. Почти всю свою жизнь Бахман провел в Москве, где был преподавателем немецкого языка в разных учебных заведениях, и его имя, конечно, памятно его многочисленным ученикам. В Москве же Бахман собирал, книжка за книжкой, свою великолепную библиотеку, в которой считалось до 10 000 томов часто редких и интересных изданий,— и об нем, может быть, еще долго будут вспоминать московские букинисты. Но вряд ли знали Бахмана его истинные товарищи, среди которых он имел право на почетное место,— современные немецкие поэты. Вероятно, громадное большинство их о Георге Бахмане ничего не слыхало, и только очень немногие могли бы вспомнить, что под этим именем, лет десять назад, была издана небольшая книжка стихов («Gestalten und Töne». Berlin, 1897), в которой прекрасные стихотворения терялись среди вещей явно несовершенных, незрелых.

Действительно ценили и любили Бахмана только те немногие друзья, которые знали его лично, которые собирались у него из года в год на его приветливых «субботах», и в том числе К. Д. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, Валерий Брюсов, М. Дурнов, Г. Тор-Ланге, А. Лютер... Только этому небольшому кругу верных открывался истинный облик поэта Георга Бахмана, еще далеко не отчетливо выступающий в его напечатанных ранних произведениях. За десять лет, прошедших со времени сборника «Gestalten und Töne», дарование Бахмана расцвело, раскрылось, заискрилось, как хорошо ограненный алмаз. В своих последних созданиях, по форме безукоризненных, Бахман сумел выразить свою душу — душу романтика, заброшенного в XX век, однако усвоившую себе все, ей доступное, из творчества последних десятилетий. Работая медленно, довольствуясь как «наградой» своим трудом, Бахман довел до высшей степени совершенства *свой* стих и до высшей степени

отчетливости *свою* манеру творчества. Нет сомнения, что, наконец обнародованные, последние создания Георга Бахмана образуют книгу, не боящуюся соперничества.

Но близким друзьям Бахмана открывался не только прекрасный поэт,— открывалась еще прекрасная душа человека, которую трудно было не полюбить и которой нельзя было не восхищаться. О Бахмане хочется сказать, как Тургенев об одном из своих героев: «его душа во всякое время была готова предстать пред святынею красоты». У Бахмана была только одна истинная страсть: поэзия; одна любовь: к поэтам. Поражая своим знанием литературы всех народов, всех стран, всех эпох, Бахман поражал еще более своей способностью видеть красоту во всех ее проявлениях, и не только видеть, но и открывать ее другим. Его душа была обширнейший пандемониум, в котором встречались Виктор Гюго с Бодлером, Теннисон с О. Уайльдом, Шиллер с Демелем, Пушкин с Фофановым, и все поэты, древние, старые, новые и новейшие, с его первым кумиром, с обожествляемым им Гёте. Только к философам относилась неприязненно и несправедливо чисто артистическая натура Бахмана, и их сочинения сослал он из своей библиотеки в изгнание,— в прихожую.

С Бахманом странно было бы говорить о чем-либо другом, как не о стихах, о поэтах, о книгах. Вот почему собрания у него всегда превращались в «литературные вечера». И никто из бывавших на «субботах» не забудет, как легко и как естественно звучали стихи на всех языках среди высоких шкафов, заполненных книгами, любовно собранными, любовно расставленными и дорогими их владельцу. Ни перед какой залой, ни с какой эстрады нельзя было с большим удовлетворением читать свои строфы, как в тишине этого кабинета, перед этим внимательным и чутким слушателем, которому поэзия была действительно священна, для которого прекрасный стих был действительно наслаждением.

Бахман совсем не был «литератором». Живя вдали от немецких литературных центров, он и не стремился завязывать с ними более близкие отношения; очень редко посылал Бахман свои стихи в редакции журналов, и проходили целые годы без того, чтобы в печати появилась хотя бы одна его строка. Теперь друзьям Бахмана предстоит разобраться в оставшемся после него литературном наследстве, не обширном, но драгоценном. Кроме оригинальных стихов Бахмана, притом не только на немецком языке[1], сохранились еще его прекрасные переводы из поэтов английских, немецких, русских (в том числе Тютче-

---

[1] Нам известна французская поэма Бахмана «Julie» и несколько его русских стихотворений, из которых одно было помещено в «Северных цветах» на 1901 г. без подписи. Кроме того, на русском языке была напечатана Бахманом в «Русском архиве» небольшая статья «Гёте и русские иконы».

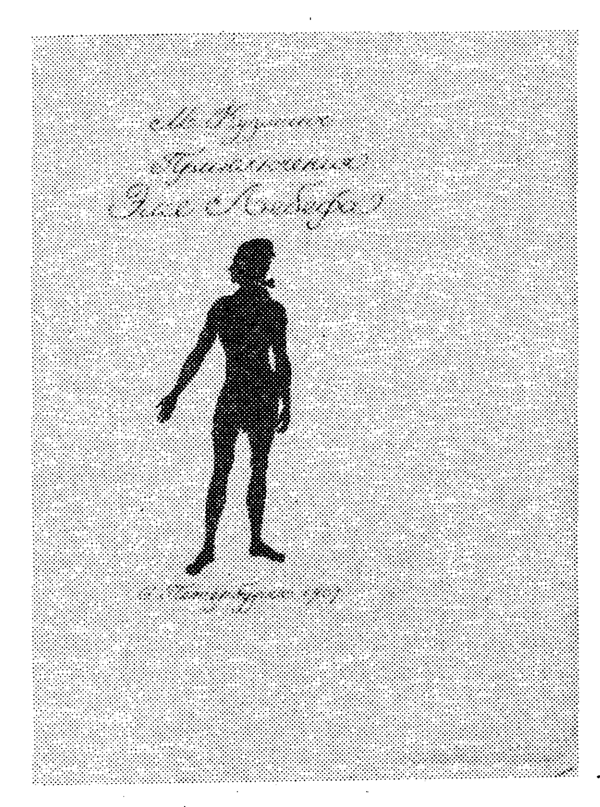
ва, Фета, Фофанова, Бальмонта, Брюсова). Заслуживают также внимания письма Бахмана, написанные всегда внимательно, изящно, с интересными суждениями о современных явлениях литературы. Надо надеяться, что все это станет наконец общим достоянием читателей.

ПОСЛЕСЛОВИЕ РЕДАКЦИИ

Мы давно оценили и полюбили острое,— может быть, слишком колючее,— перо Антона Крайнего. Его статьи порою казались нам желчными, но всегда были интересны и умны. Начав свою деятельность в «Новом пути», он сразу выказал себя непримиримым и беспощадным, направляя свои стрелы не только во враждебные станы, но часто и в сотоварищей по журналу. Несмотря на то, когда в прошлом году Антон Крайний выразил согласие участвовать в «Весах», мы, не колеблясь, предоставили ему полную свободу слова. Мы были уверены, что всегда будем с ним согласны во всем главном, основном, хотя, конечно, и можем разойтись в оценке отдельных явлений.

«Братская могила» оправдывает наше мнение. Мы всецело присоединяемся к «вере» Антона Крайнего «в будущую культурную Россию» и готовы повторять вместе с ним: «Ведь есть же зерна этой культуры!.. Должны же они быть!» Но мы думаем, что Антон Крайний очень ошибается, когда, бичуя врагов этой будущей культуры, относит к их числу и автора другого романа, «стоящего в соответствии с 33-мя уродами». Речь идет, конечно, о М. Кузмине и его романе «Крылья», впервые напечатанном в «Весах». Наше глубокое убеждение — что М. Кузмин идет в рядах передовых борцов за ту самую культуру, за которую ратует и Антон Крайний. Именно как такому культурному деятелю (а не только как талантливому поэту) «Весы» до сих пор широко открывали М. Кузмину свои страницы и намерены столь же широко открывать их впредь.

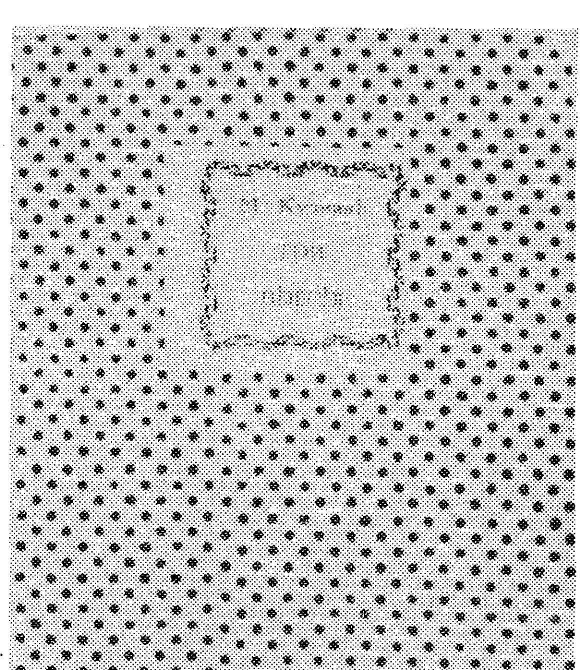
Что же касается того «эротизма», в котором повинно будто бы целое течение русской литературы, мы должны напомнить Антону Крайнему давние слова Ст. Пшибышевского: «Так же, как я ничего не могу поделать против того, что в продолжение всех Средних Веков откровения души бывали исключительно в области религиозной жизни, так же мало могу я изменить что-либо в том факте, что в наше время душа проявляется только в отношениях полов друг к другу. Пусть делают упреки за это душе, но не мне» (Сочинения, т. II, стр. 6—7). Но, конечно, говоря так, мы нисколько не хотим оправдывать легкомысленного отношения к вопросам серьезным и опасным,— того, что Пшибышевский называет немного далее «пошлой, молодцеватой, комически-пикантной эротикой» и «слащаво-противной юбочной поэзией».



Михаил Кузмин. Приключения Эме Лебефа. СПб., 1907. Титульный лист работы К. Сомова

М. КУЗМИН. ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЭМЕ ЛЕБЕФА. СПб., 1907. Ц. 1 р.— М. КУЗМИН. ТРИ ПЬЕСЫ. СПб., 1907. Ц. 50 к.

Среди молодых русских беллетристов есть целая группа, которая думает, что в «рассказе» именно рассказа-то и не должно быть. Самый видный среди этих писателей — Борис Зайцев, который всячески старается обратить свои рассказы в лирику. В его произведениях по большей части ничего не происходит, ни о чем не повествуется, и форма рассказа служит для него только предлогом, чтобы нанизать ряд образов, ряд картин, связанных между собою только общим настроением. Нет причин относиться враждебно к этой форме творчества, отрицать эту «лирику в прозе», и, может быть, она способна достичь высокой степени совершенства, особенно под пером писателя более даровитого, нежели Борис Зайцев. Но, конечно, «лирика в прозе» никогда не может заменить и заместить настоящего рассказа, в котором сила впечатления зависит от логики развивающихся событий и от яркости изображаемых характеров,— рассказа, образцы которого нам дали все великие романисты,



Михаил Кузмин.
Три пьесы. СПб., 1907.
Обложка

начиная от Апулея, через автора «Манон Леско», до Диккенса, Флобера, Достоевского, Л. Толстого... К таким истинным рассказчикам принадлежит и М. Кузмин. Сила и прелесть его рассказов не в лирических отступлениях, не в отдельных образах и эпитетах, но в самом замысле повествования, в его интриге и в развитии характеров.

Никто среди современных русских писателей не обладает такой властью над стилем, как М. Кузмин. Его «Александрийские песни» могут быть сочтены переводами из какого-нибудь греческого поэта II века до Р. X. и, во всяком случае, гораздо вернее и живее передают эпоху, чем слащавые «Chansons de Bilitis» Пьера Луиса (недавно появившиеся в русском переводе). Подобно этому «Приключения Эме Лебефа» можно выдать за отрывки старофранцузского романа середины XVIII века. Я говорю «отрывки», потому что авторы того времени не позволяли себе таких быстрых переходов от одного события к другому, какие делает г. Кузмин, и имели обыкновение вести свое повествование последовательно, почти день за днем. Сознавая утомительность этой манеры для современного читателя, г. Кузмин, как истинный художник, не захотел принести в жертву моде дух эпохи. Он строго выдержал стиль того времени во всех написанных частях повести, позволив себе *не написать* некоторые ее части, которые непременно стояли бы на своем месте у писателя XVIII в., но которые

современный автор без опасения предоставляет воображению читателя. Читая «Приключения Эме Лебефа», мы словно умело выбираем глазами из несколько растянутой повести Лесажа или аббата Прево отдельные и притом наиболее существенные страницы. И, конечно, тем, что автор усвоил самую манеру говорить и мыслить рассказчика XVIII в., он гораздо интимнее вводит своего читателя в изображаемый век, чем мог бы достичь этого разными внешними описаниями.

В «Приключениях Эме Лебефа» изображена та беспечная, легкомысленная жизнь XVIII в., которая была пляской на вулкане готовящейся революции. Тихая жизнь маленьких французских городков, парижские притоны, быстро возникающие дуэли на шпагах, мимолетные связи с женщинами, ищущими скромных любовников, Италия и ее своеобразные типы, Германия и ее маленькие версальчики с маленькими королями-солнце, веселые воровские сообщества, куда женщины завлекают богатых дураков и где мужчины обыгрывают их краплеными картами, гадалки и прорицательницы, последние алхимики, первые мечтатели о гражданской свободе — все это быстро мелькает перед читателем, как в пестром вертящемся калейдоскопе. Характеры едва намечены, как то всегда и было у писателей XVIII в., автор, не задумываясь, выводит все новые и новые лица и без сожаления бросает, забывая об их судьбе. И весь роман кончается на полуслове, потому что у таких романов не могло быть своего конца: они все кончились в один и тот же день: 21 января 1793 года, когда скатилась с эшафота голова Людовика XVI.

В «Трех пьесах» М. Кузмина на первом месте надо поставить то же умение перенять желаемый стиль. Эти три пьесы могут считаться типическими образчиками старинной французской комедии, пасторали XVIII в. и современного балета. На четырех крохотных страничках «Выбора Невесты» с блестящим мастерством и не без тонкой иронии сконцентрированы все милые нелепости обычных балетных либретто.

ТОРЖЕСТВО ПОБЕДИТЕЛЕЙ

I

В «Товарище» (№ 352 от 23 авг.) помещена знаменательная статья А. Горнфельда «Торжество победителей» — о победах «декадентов». Г. Горнфельд признает, что их победа — «вне сомнения», если, конечно, считать победой то, что «левиафаны прессы начинают заигрывать с символистами», что о К. Бальмонте, Валерии Брюсове, Андрее Белом, А. Блоке и др. пишут хвалебные фельетоны, что их произведения появляются на страницах «Образования», «Мира Божия», «Русской мысли», даже «Нивы» и разных распространенных газет... Однако г. Горнфельд тотчас указывает, что цена такой победы не

велика. «Если «чернь непросвещенная»,— пишет он,— заблуждалась, не признавая декадентов, то какая цена ее признания? Стоило ли так долго объявлять себя поэтами для немногих, чтобы затем так радоваться вниманию толпы? Толпа все та же. Если она теперь цитирует Брюсова, то не потому, что пришла к нему от Фета. Она без вчерашнего дня. Не многого стоит легкая и поверхностная победа над нею: это победа моды».

В оценке победы «декадентов» г. Горнфельд, на наш взгляд, прав безусловно. Действительно, читатели, пришедшие к Бальмонту и Брюсову не через Пушкина, Баратынского, Тютчева, Фета,— не их читатели, хотя бы и знали стихи Бальмонта и Брюсова наизусть. Творчество «декадентов» было необходимой стадией в развитии литературы XIX века и вне связи с основными явлениями этой литературы понято быть не может. Надо привить себе целебные яды Эдгара По, Бодлера, Ницше; надо не по-школьному, а всей душой усвоить себе создания величайших поэтов прошлого, чтобы получить право читать «декадентов». От Скитальца к Сологубу легко перейти в библиотеке,— может быть, они и стоят там даже на одной полке,— но, чтобы наполнить пропасть между стишками Скитальца и творчеством Ф. Сологуба, надо прожить жизнь!

Однако г. Горнфельд, правильно оценив победу «декадентов», очень ошибается, думая, что сами «декаденты» ценят ее иначе и готовы думать, что «чернь» внезапно стала культурной, только потому, что покупает «Нечаянную Радость». Г. Горнфельда, по-видимому, ввели в заблуждение хвастливые выходки той части «декадентов», которую всего справедливее было бы назвать «декадентскою чернью» (ибо и «декадентство» оказалось не избавленным от этого класса людей). Эти низы группы, может быть, и исполнены ликования, но у серьезных деятелей «нового искусства» нет иного отношения к «победе», как то, которое семь лет назад было предсказано Вал. Брюсовым (в «Tertia Vigilia»):

Но настанет миг — я ведаю —
Победят мои друзья,
И над жалкой их победою
Засмеюся первым я.

«Победа декадентов вне сомнения»! Публика, презрительно бросавшая лучшие книги «декадентских» поэтов, теперь охотно раскупает их новые сборники, где многие — увы! — только слабо повторяют себя... Настало время тем из них, кто сохранил смелость взгляда и готовность на новую борьбу,— горько смеяться!

II

Оставляя в стороне «победу» «декадентов», г. Горнфельд останавливается в своей статье на другом явлении, совершающемся в «декадентстве»,— на его дифференциации. «Приз-

наком более глубокого торжества,— пишет г. Горнфельд,— мог бы быть принципиальный раскол, дифференциация внутри школы. Это существенно. Беспочвенные не дифференцируются, единообразны только слабые. Дифференцируется только то, что уже отстояло свое место в истории». Этой дифференциации г. Горнфельд в среде «декадентов» не видит. «Дифференциация поэтических школ,— по его мнению,— есть дифференциация стилей. Радикальничают ли в политике декаденты или служат реакции, богословствуют они или кощунствуют, порнографят по сю или по ту сторону истинной поэзии — это их домашнее дело: это не делает разницы литературных школ. А в стиле разницы нет».

Мы опять можем согласиться только с первой половиной утверждений г. Горнфельда, но совершенно отрицаем вторую. Мы тоже думаем, что дифференциация внутри литературной школы есть признак ее силы, доказательство того, что из «партии» она стала «миром»,— но это явление мы в «декадентстве» видим с несомненностью. Если дифференциация есть «знак отличия», как говорит г. Горнфельд, то этот орден всенародно приколот к груди «декадентства». Ибо *ни в каком случае разница поэтических школ не есть разница стилей.*

Мы называем романтиками Новалиса и Байрона, Виктора Гюго и Генриха Гейне, а можно ли, с самой крайней натяжкой, сказать, что у этих четырех один стиль? Что общего в стиле — у Малларме, с его классически правильным стихом и намеренной темнотой изложения, и у Верлена, с его наивно-прозрачными, но зачастую плохо написанными песнями? Или у Ф. Сологуба, с его строгой чеканкой образов, и А. Блока, с полной расплывчатостью его выражений? А между тем двух первых — французские, а двух вторых — русские критики всегда относили к одной и той же литературной школе,— к «декадентам»! Конечно, под «стилем» можно разуметь не только слог, но и всю манеру писать, все приемы творчества; но, как ни расширять это понятие, оно лишь тогда станет верным признаком для литературных группировок, когда совпадет с совершенно другим понятием: миросозерцание.

Романтики образовывали одну группу не потому, что у них был один стиль, а потому, что их настроения были сходны. «Декадентов» единит не стиль, но сходство и сродство мировоззрений. То мировоззрение, которое было дорого всем «декадентам», уже достаточно выяснено: это — крайний индивидуализм. Это миросозерцание и сближало людей, казалось бы, столь различных, как, напр., (у нас) З. Гиппиус и К. Бальмонта, А. Блока и Валерия Брюсова. Конечно, оно отражалось и на «стиле» (в некоторых случаях оправдывая, например, пресловутую «непонятность» декадентских произведений), но ведь не на стиле же преимущественно! И мы вправе всех крайних индивидуалистов называть «декадентами» и, наоборот, всех от-

рекшихся от индивидуализма — не считать «декадентами», хотя бы они и сохраняли свой старый, «декадентский» стиль.

Теперь спрашивается: сохранили ли «декаденты» свое прежнее отношение к индивидуализму? Нет. Именно вопрос об индивидуализме и был той точкой, с которой началось расхождение между членами прежде «единой» школы. Так, например, «нео-христиане», первые отделившиеся от прежнего ядра «декадентства», искали в Церкви именно преодоления индивидуализма. И, поскольку миросозерцание «крайнего индивидуализма» действительно переживает кризис, постольку неизбежна дифференциация в среде «декадентов». Внутренние противоречия того миросозерцания, которое недавно казалось непреложным, вскрыты: настает время новых переоценок и через то самое — разделения, раскола.

«Декадентство», наперекор мнению г. Горнфельда, действительно дифференцируется, не потому, что отдельные его деятели вдруг записали каким-то новым «стилем», но потому, что вожаки его за достигнутыми высотами завидели новые дали.

III

Следует, однако, отличать «дифференциацию» от «отступничества», от «хулиганства» и от «провокации». В эпоху дифференциации — широкий простор открывается для разных шарлатанов и самозванцев, и, к сожалению, их немало вынырнуло со дна нашего «декадентства». Лучшая часть деятелей нового искусства, по словам Андрея Белого (см. «Весы», 1907, № 6, стр. 66), «не настаивая на вечности индивидуализма, трезво сознает трудность его преодоления без профанации заветов великих индивидуалистов XIX века». А в это самое время из низов доносится каннибальский вопль: «Мы преодолели, мы уже все преодолели!»

Выход из «декадентства» нужен, но будет ли выходом, если кто-нибудь, просунув нос в дверь, тотчас выскочит обратно и закричит: «Я вышел! Я вышел!» Ницше жизнью заплатил за свое миросозерцание, а современные «преодолеватели» за миросозерцание Ницше заплатили рубль с четвертаком в магазине Суворина и одолели все трудности в один вечер. В наши дни нередко приходится встречать молодых писателей, которые горды тем, что они не декаденты, но только потому, что им никогда не было под силу понять и осмыслить значение «декадентства». И хочется сказать им: «Я сам отрицаю декадентство, но — ах! — как было бы хорошо для вас, если бы вы были декадентом!»

Даже такой серьезный писатель, как г. Вяч. Иванов, не устоял перед легкомысленным отношением к «декадентству» и, с легкостью, которая естественна разве какому-нибудь Чулкову, рисует перед нами идиллические картинки будущего,

после «преодоления индивидуализма».— «Тогда,— пишет он,— встретятся наш художник и наш народ. Страна покроется орхестрами и фимелами для народных сборищ, где будет петь хоровод, где в действе трагедии или комедии, дифирамба или мистерии воскреснет свободное мифотворчество» и т. д. Подумаешь, как мило и как просто! Почтенный автор забыл упомянуть, когда все это может быть: через четыре тысячи лет или в будущем году?

«Декадентство» дифференцируется или, вернее, умирает: четверть века — это предельный возраст для жизни литературной школы, и «декадентство» пережило его (считая от своего первого выступления во Франции в начале 80-х годов). Но «декадентство» не может уступить своего места ни наивным проповедникам фимел в русских губерниях, ни хулиганам, присвоившим себе ответственное имя анархистов, ни беспечным юношам, считающим, что можно и не задумываться над тягостными и все равно неразрешимыми вопросами. «Декадентство» ждет, чтобы передать свой скипетр в мире искусства новой, преемственно с ней связанной группе художников, а если ему суждено будет закрыть глаза раньше ее возникновения, ответить, как Александр Великий, на вопрос, кому оставляет царство: «Достойнейшему».

P. S. Чтобы не быть неверно понятым, считаю нужным добавить, что я историю «декадентства» как литературной школы строго отделяю от судеб «символизма» в искусстве как метода творчества. Символизм, свойственный всем великим художникам (не исключая даже таких натуралистов, как Золя и Альфонс Доде), только получил более широкое применение в «декадентской» школе.

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

К. Бальмонт. Жар-Птица. К-во «Скорпион».— Сергей Городецкий. Перун. Изд. «Оры».— В. Башкин. Стихотворения. К-во «Дело».— Виктор Стражев. О печали светлой. К-во «Заратустра».

Народная поэзия всех великих народов представляет создания исключительной художественной ценности. Магабхарата, поэмы Гомера, древнегерманские сказания, наши былины, песни и сказки — все это драгоценности человечества, которые все мы обязаны беречь благоговейно. Все равно, были ли эти произведения созданы творчеством соборным, коллективным, или отдельными художниками-творцами,— но они были приняты и обточены океаном народной души и хранят на себе явные



Сергей Городецкий. Перун. СПб., 1907. Контртитул работы Л. Бакста. Марка издательства работы М. Добужинского

следы его волн. В созданиях народной поэзии мы непосредственно соприкасаемся с самой стихией народа, чудом творчества воплощенной, затаенной в мерных словах поэмы или песни.

Было время, когда на произведения народной поэзии смотрели как на грубые, неискусные создания поэтов, малоосведомленных в поэтике. Тогда считали нужным, представляя читателям произведения народной поэзии, подправлять их, прихорашивать, согласно с требованиями хорошего вкуса. Поп постарался украсить «Илиаду», переложив ее в александрийские стихи, выпустив места тривиальные и заставив героев выражаться языком тогдашних салонов. Макферсон по-своему обработал собранные им старошотландские песни, чтобы создать «поэмы Оссиана». Но уже давно критика и история по справедливости осудили такое посягательство на чужую личность, на великую «соборную» личность народа.

К сожалению, К. Бальмонт в «Жар-Птице» возобновил такое нехудожественное отношение к народной поэзии. По-видимому, находя, что наши русские былины, песни, сказания недостаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в

одежду рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII в., так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новогородский в сюртуке декадента.

В художественном произведении форма слита неразрывно с содержанием, вытекает из него, предрешается им. Русская народная поэзия чуждается рифмы, пользуется созвучием только в исключительных случаях. Былины сложены особым былинным стихом, поразительно подходящим для длительного и спокойного эпического повествования. Будучи хореическим по своему строению, этот стих более, чем на правильное чередование ударений, обращает внимание на равновесие образов и потому по справедливости называется «смысловым» стихом[1]. Можно вырвать содержание былин из этого стиха, пересказать его по-своему. Пушкин в «Сказке о рыбаке и рыбке» дал совершенно новую форму русской сказке. Но нельзя, подражая в общем складу былинного стиха, пригладить его свободное течение (основанное на равновесии образов), свести его чуть не к правильному хорею и навязать ему ненужную и надоедливую рифму. Поступать так значит — искажать этот стих, надевать кольца из сусального золота на гранитные колонны.

Возьмем знаменитый запев, начинающий многие былины:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота Океан-море;
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты Днепровские.

Вот как Бальмонт приспособил его к требованиям современного вкуса:

Высота ли, высота поднебесная,
Красота ли, красота бестелесная,
Глубина ли, глубина Океан-морской,
Широко раздолье нашей всей Земли людской.

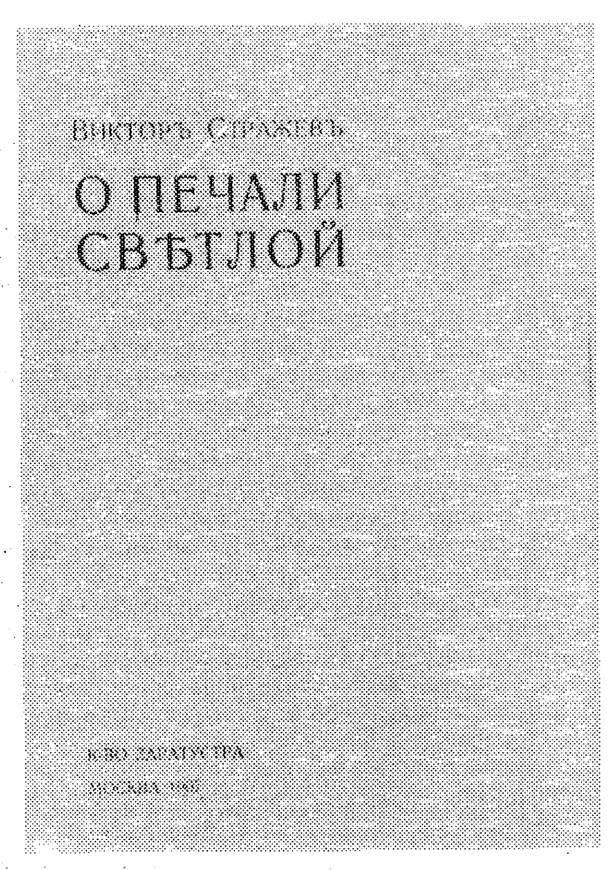
Не будем сейчас говорить о неуместной здесь «бестелесной красоте». Но неужели побрякушки рифм прибавили силы этим четырем мощным строчкам? Неужели четвертый стих, в подлиннике по числу образов равный своим братьям (в каждом по *три* образа), не стал несоразмерно длинным, потому что Бальмонт привел его к определенному арифметическому числу слогов? Зачем было искажать поразительное четверостишие, подменять его другим, несравненно более слабым?

Возьмем еще пример:

Стал Вольга растеть-матереть,
Избирать себе дружинушку хоробрую,

---

[1] См. исследование П. Д. Голохвастова.



Виктор Стражев.
О печали светлой.
М., 1907. Обложка

Тридцать молодцев без единого,
Сам еще Вольга во тридцатыих.

Разве это сказано не ярко, не точно, не просто? Зачем надо эти четыре строгих, эпических стиха перекладывать в плясовой размер?

Обучался, обучился. Что красиво? Жить в борьбе.
Он хоробрую дружину собирал себе:
Тридцать сильных собирал он без единого, а сам
Стал тридцатым, был и первым, и пустился по лесам.

Опять оставим в стороне дешевую сентенцию, которой Бальмонт почел нужным прикрасить эти стихи («Что красиво» и т. д.). Но разве не противоречит всему складу русского народного стиха — включать в одну строку несколько предложений? Для народа предложение и стих в поэзии — синонимы. Каждый стих — отдельная мысль, и каждая мысль — отдельный стих. Бальмонт же доходит до такого понимания былинного склада, что, отрезая конец стиха, связывает его со следующим («а сам» и т. д.). Не слишком ли велики жертвы, приносимые рифме?

Временами кажется, что рифма просто лишает Бальмонта дара речи, до такой степени ради нее путается он в словах. Что может быть проще, как сказать?

Уходили все рыбы во синие моря.

Бальмонт принужден разводнить этот стих на два:

Все серебряные рыбы разметалися,
В синем Море трепетали и плескалися.

Достаточно сравнить с подлинником любую былину, переложенную Бальмонтом, чтобы убедиться, что его рифмованный стих, с первого взгляда так похожий на былинный стих, слабее, водянистее, менее звучен и менее красив. Стихи былины остаются в памяти как вечные формулы; стихи Бальмонта невозможно заучить наизусть, потому что нет в них внутреннего самооправдания.

Совершенно аналогичное с тем, что сделал Бальмонт с формой народных созданий, сделал он и с их содержанием, с их сущностью. С первого взгляда тоже можно подумать, что Бальмонт точно держался своих образцов, изменяя лишь частности. Но ближайшее расследование обличает, что Бальмонт везде ослаблял подлинник, часто искажал его, а иногда лишал всякого смысла. Не дав себе труда вникнуть в строение того или иного сказания, в значение для него той или иной части, Бальмонт выбирал для своих переложений отдельные отрывки, исключительно руководясь личным вкусом,— и этот вкус нередко обманывал его нещадно.

Возьмем новогородскую былину о Садко — богатом госте. Среди сказаний о нем есть одно, имеющее целью показать преимущество города пред личностью, «мира» пред индивидуумом. Садко бьется об заклад с купцами, что он «повыкупит все товары, худые и добрые». Действительно, на свою бессчетную казну скупает он все товары по улицам торговым и в гостином ряду. На другой день, однако, навезли товаров вдвое. И их повыкупил Садко. Тогда привезли товары московские, а там должны были поспеть товары заморские... И отступился Садко.

Не я, видно, купец богат новогородский,
Побогаче меня славный Новгород!

Бальмонт пересказывает одну только первую половину этого сказания, уничтожая тем весь его смысл. Садко Бальмонта, действительно, скупает все товары и, торжествуя, заявляет о себе в таких совсем ненародных выражениях:

Гусли звончаты не даром говорят:
Я Садко Богатый Гость, весенний (?) сад (?).

Точно так же уничтожает Бальмонт весь смысл сказания о том, как Садко спасся от Морского Царя. В былине, когда Садко начал играть на дне в гусельки яровчаты, Царь Мор-

ской расплясался и вода в море всколебалася. Стало много тонуть людей праведных, и народ *взмолился к Миколе Можайскому.* Микола, в образе старца, явился Садко и посоветовал ему поломать гусельки, а потом из предлагаемых невест выбрать девушку Чернавушку... У Бальмонта совсем нет Миколы. Царь Морской просто «наплясался» вдосталь и перестал. А Садко выбрал Чернавку не по совету свыше, а просто потому, что он — «причудник». Странное объяснение! Зато в былине совершенно последовательно рассказывается, что, вернувшись на землю, Садко построил церковь Миколе Можайскому; а у Бальмонта, уже совершенно ни к чему, упоминается-таки при пробуждении Садко на берегу:

Вот там храм Николы...

Подобные же примеры можно привести и из сделанных Бальмонтом переложений других былин.

Наконец, надо сказать, что Бальмонт не сделал и меньшего из того, что должен был сделать: не сумел перенять миросозерцания старой, былинной Руси. Искажая стих былин, искажая их фабулу, поэт все-таки мог быть верным духу народной поэзии... Но Бальмонт постоянно нарушает его разными неуместными выходками, характерными «бальмонтизмами». Вся «Жар-Птица» представляет собою какую-то чересполосицу, где стихи, перенятые из старины, мучительно, дисгармонически чередуются со стихами ультра-модернистическими.

Характерна в этом отношении «Хвала Илье Муромцу». Можно ли, не нарушая духа старой Руси, обзывать Илью:

Тайновидец бытия,
Русский исполин?

Можно ли говорить об Илье —

Вознесенный глубиной
И вознесший лик,
Мой Владимирец родной...

Не лучше понят образ Ильи и в неожиданном «Отшествии Муромца». Оказывается, что Илья, «пройдя русскую землю», не более не менее как «предал свой дух Полярной Звезде» и отправился... по следам Нансена и ему подобных в океаны арктический и антарктический:

Муромец полюс и полюс узнал.
Будет. Пришел к Океану морскому.
Сокол-корабль колыхался там, ал,—
Смелый промолвил: «К другому».
Где он? Доныне ль в неузнанном там?
Синею бездной как в люльке качаем?
. . . .
Не знаем...
. . . .

Хочется вспомнить, может быть, также несколько деланные, но все же здравые и ясные стихи другого поэта, писавшего об «отшествии Муромца»:

Под броней, с простым набором,
Хлеба кус жуя,
В жаркий полдень едет бором
Дедушка Илья!
Едет бором, только слышно,
Как брякает бронь.
Топчет папоротник пышный
Богатырский конь.

«Простой набор», «хлеба кус», «богатырский конь» — как все это к лицу Илье Муромцу и как не ладятся с ним «полюс и полюс», «неузнанное там» и качание над синею бездной как «в люльке»! у Ал. Толстого — тот «дедушка Илья», какого знают былины; у К. Бальмонта — «тайновидец бытия», «вознесший лик», но без права узурпировавший чужое имя.

К числу таких же неладящихся с народным духом приемов надо отнести злоупотребление Бальмонтом отвлеченными понятиями. Народная поэзия почти не знает отвлеченных понятий; у Бальмонта они образуются чуть не от каждого слова и притом часто не по духу языка. «Возрожденность сил», «снежности зимы», «влажности губ», которые ласкают труп; «океанная бескрайность», которая «ткет зыбь»; «звездность», которая «всюду»; «тайность», которая «веет» и т. д.— все это — аляповатые заплаты на перепевах былин и народных стихов. Заметим, что порою эти самодельные слова приводят к весьма комическим оборотам речи, как, напр.:

Вновь звенит мгновений шутка
Вне предельностей рассудка...

Подводя итоги, надо сказать, что К. Бальмонт решительно потерпел неудачу. В «Жар-Птице» он хотел, по-видимому, воссоздать мир славянской мифологии. Решить такую задачу, выполнить такой труд, достойный титана поэзии, можно было только одним из двух способов. Или претворить в себе весь хаос народного творчества во что-то новое, воспользоваться им лишь как темными намеками, как материалом, который надо переплавить для иных созданий. Или, восприняв самый дух народного творчества, постараться только внести художественную стройность в работу поколений, поэтически осмыслить созданное бессознательно, повторить работу давних певцов, но уже во всеобладании могучими средствами современного искусства. Бальмонт, к сожалению, не сделал ни того, ни другого, а избрал средний путь, захотел соединить или, вернее, смешать оба эти способа. Он не посмел творить самодержавно на основе древнего творчества, но и не сумел сохранить благоговейно священное прошлое. Он сделал худшее, что можно сделать с народной поэзией: подправил, прикрасил ее сообразно с требованиями своего вкуса. Сохранив в отдельных частях подлинную ткань

народного творчества, Бальмонт наложил на нее самые современные заплаты; удержав общий замысел отдельных созданий, он произвольно видоизменил частности; подражая общему складу речи нашей старинной поэзии, он, в то же время, исказил самое существенное в ее форме.

В «Жар-Птице» есть несколько прекрасных стихотворений, причем не все они чужды славянской и народной стихии (напр., мне кажется очень значительным «Стих о величестве Солнца», кроме первого двустишия),— но все они стоят в книге как исключения. «Жар-Птицы», по ее разрозненным перьям, К. Бальмонт не воссоздал.

Та часть книги С. Городецкого, которая отвечает своему заглавию, имеет некоторую близость с «Жар-Птицей»: она также полна вдохновениями, почерпнутыми из народной русской поэзии. С. Городецкий относится к народной поэзии осторожнее, чем К. Бальмонт, и пользуется только ее образами для созданий, более или менее самостоятельных. Но, не ограничиваясь миром Перуна, книга С. Городецкого касается современности, дает чистую лирику и пытается дать лирику философскую.

Последний «род», впрочем, всего слабее в книге. Различные современные вдохновители молодежи по праву могли бы потребовать от С. Городецкого присвоенные им себе воззрения. Так «ужасно дерзкое» восклицание первого стихотворения:

> Узнай же ты: восстал я ныне
> И руку поднял на Отца!—

по прямой линии идет от «богоборства» Вяч. Иванова. Не менее дерзкое:

> Я захотел — и мир сияет...
> Так воля волила моя...—

не только посвящено Ф. Сологубу, но и целиком у него заимствовано. А уж вот похвальба дурного тона:

> Я, человек, я, властелин
> Цветов, дневных лучей...
> Я сам, создавший имя Бога... etc.—

едва ли не должна считать своим предком пресловутого «Человека» Максима Горького.

Что касается других отделов книги, то о них пришлось бы повторить то, что мы уже говорили о первой книге С. Городецкого, появившейся в начале года (см. «Весы» № 3). Разница между «Ярью» и «Перуном» только та, что лучшие стороны дарования С. Городецкого представлены в «Перуне» слабее, а более слабые черты везде первенствуют. В «Перуне» гораздо меньше стихов, в которых выразилась та истинная стихийность духа, которая составляет всю силу Городецкого, но зато во многих произведениях видно «стихийничанье», намеренное и фальшивое. Напротив, в «Перуне» гораздо больше,

чем в «Яри», стихов, посвященных современности и даже прямо современным событиям,— стихов, в которых С. Городецкий пытается парадировать в мундире гражданского певца, но которые не возвышаются над уровнем газетных стихотворных фельетонов.

В области форм, во власти над своим стихом, С. Городецкий, сравнительно со своей первой книгой, не сделал никаких успехов, а скорее даже пошел назад. В «Яри» он иногда достигал большой силы простотой и безыскусственностью стиха. В «Перуне» их заменила небрежность и грубость. Вместо того, чтобы работать над художественной формой, г. Городецкий, по-видимому, думает завоевать ее наскоком, но только разбивает себе лоб. Безо всякого оправдания, по произволу, употребляя усеченные прилагательные, старинные формы, всякие приставки,— С. Городецкий делает свой слог корявым и неряшливым. Вместе с тем из «Перуна» можно было бы набрать целый список разных «какофоний», метрических неправильностей, сомнительных (и неприятных для слуха) рифм и т. под.

«Перун» был встречен неодобрительно всеми серьезными критиками. Не заставит ли это задуматься молодого поэта, которого многие, и я в том числе, называли среди лучших надежд молодой поэзии? Я уверен, что когда С. Городецкий был еще только надеждою, никто из знавших его не поколебался бы поручиться за его будущее, применив к нему стихи поэта:

> Клялся и поручился небу я,
> За нерожденного тебя!

Пока С. Городецкий не оправдал нашей поруки. Серьезный труд, серьезное отношение к великому делу искусства он, кажется, заменил легким наездничеством в области стихотворчества. Путь, которым он идет,— путь худшей гибели. Только остановившись, только глубоко обдумавши свое положение, может он вновь выйти на верную дорогу.

Книги В. Башкина и В. Стражева принадлежат к роду самых несносных: к роду банальных и скучных. Г. Башкин банален с уклоном к гражданственности, г. Стражев — с уклоном к декадентству. Оба сборника изготовлены по знакомым трафаретам и возбуждают при чтении прежде всего чувство досады.

ВСЕМ СЕСТРАМ ПО СЕРЬГАМ

Белый камень. Альманах индивидуального искусства и индивидуальной мысли. Том первый. М., 1907

Как хулиганы появились в жизни, так появились они и в литературе. Не идеализированные горьковские босяки, но подлинные хулиганы, верящие только в кулак и в рубль, любящие

только скандал. И в литературу перенесли они все обычные приемы экспроприации мелочных лавок, в которых у перепуганного сидельца, будто бы на нужды «Р.С.Д.Р.П.», отбирают 2 р. 76 коп. Со сломанным браунингом и с зазубренным кинжалом вламываются они в литературу и кричат зычно: «Руки вверх и ни с места!»

Литературные хулиганы, как и хулиганы в жизни, не всегда действуют в одиночку. Иногда они собираются скопом для «организованной» экспроприации. Попыткой к такой организованной экспроприации и является московский альманах «Белый камень», на последней странице которого помечено: «Альманахи «Белый камень» редактирует Анат. Бурнакин». Итак, вот имя нового «героя», портреты которого могут отныне появляться в бульварных листках.

Альманах «Белый камень» рекомендуется на обложке как представитель «индивидуального искусства и индивидуальной мысли». А как же иначе? Индивидуализм не может не достаться на долю именно хулиганам вместе с галстуками, которые франты носили десять лет назад. Но в звании крайних индивидуалистов гг. из «Белого камня» уже не признают никого, кроме себя. И в сущности вся их книжка не что иное, как покушение экспроприировать всю русскую литературу в свою пользу,— но, увы! покушение с негодными средствами.

В альманахе помещены стихи, рассказы и статьи. Стихи и рассказы суть те не стреляющие браунинги и тупые кинжалы, которыми вооружены гг. экспроприаторы, а статьи — один сплошной возглас: «Руки вверх». Притом возглас этот обращен ко всем, кто только имеется в литературе, к «правым» и «левым», к «реалистам» и «декадентам». Если бы покушение белокаменцев удалось, тотчас перестала бы существовать вся русская литература и от нее остались бы только немногие, получившие по каким-то соображениям пощаду, и сами участники альманаха, т. е. Борис Зайцев, Н. Поярков, Б. Грифцов, Н. Русов, Анат. Бурнакин и еще два-три, имена которых в памяти никак не укладываются.

В самом деле, разве не зычно кричат белокаменцы свое «Руки вверх»? Слушайте:

— «Толстые журналы... Обложки — пакеты для бакалеи. Текст — перепачканная плохой краской серая мешанина. Литература — монополия скитальцев, танов и присных. Они заряжают свои неуклюжие браунинги партийными директивами и плохими рифмами и неистовствуют. Дребезжат на стаканах из-под гремучего студня. Выбрасывают картину, как флаг. Замахиваются статуей, как бомбой. Издеваются над Милосской,— одевают в доспехи, дают в руки (!) винчестер» (стр. 101).

(Каков стиль! Недурен Тан, играющий на стаканах, но хороша и Венера Милосская, которой в руки дали винчестер. Жаль только, что у Венеры Милосской рук-то и нет!)

— «Толстые журналы это какой-то досадный анахронизм, портящий (?) искусство... Стихотворение Скитальца — образец поэтической пошлости... Интервью М. Горького примитивно по своему содержанию...» и т. д. (стр. 127—129).

— «Весы» возводят к горным вершинам духа,— правильнее: возводили, теперь же возводят не выше Воробьевых гор... Разжижение уже началось. Искусству угрожает новый академизм. Наиболее ярким академистом является уже спевший свою песню В. Брюсов. Вулкан закупорился. Лава застывает. Угасание идет по всему фронту. Рассыпаются обуглившиеся (?) декаденты» (стр. 102).

— «Перевал». Идейная мешанина по рецепту, кто во что горазд. Метафизическое кадетство, позитивное мещанство, салонный анархизм» (стр. 120).

— «Золотое Руно». Деньги катятся по паркету. На первом плане издательская мошна. Над журналом висит окрик: «Ироды, в линию!» (стр. 121).

— «А. Белый всаживает в свои стихи решительно все существующие в мире драгоценные камни. Его *«Золото в лазури»* для меня всего-навсего — *сусало в синьке*» (стр. 103).

— «Мексиканские лепестки К. Бальмонта. Увядшие, полинялые. Словно нарочно высушенные для благотворительного гербариума в учебнике геометрии или в полицейском протоколе» (?)... (стр. 122).

— «С К. Бальмонтом состязается В. Иванов. Смешит меня его словесно-астрономический лепет... Ф. Сологуб преподносит беззубую (?), перегнившую (?) пошлость... А. Блок высказывает себя импотентом образа (!!)... Балаганничает А. Белый... Остальные совсем (куда же больше?) оплошали» (стр. 123—124).

— «Стих С. Городецкого — неуклюжая пошлость... А. Блок перепевает самого себя. Красиво, но пахнет (!) Пушкиным... У И. Бунина чувствуется гонорарная (?) длиннота... А дальше по обыкновению городецкие (???) грубости» (стр. 131—133).

Обо всем этом можно сказать одно: «здóрово!» И право, если бы в литературе можно было устраивать форменные экспроприации, вероятно, иные и смутились бы от «бурнакских» грубостей. Но альманах «Белый камень» в наших руках, мы не спеша можем проглядеть его, и то первое чувство смущения, отвращения и некоторого стыда, которое всегда овладевает душой, когда сталкиваешься с непристойной выходкой,— сменяется веселым смехом. До такой степени примитивны и безвредны все те средства, какими грозят гг. белокаменцы истребить русскую литературу.

Присмотревшись к тому, как расправляются гг. белокаменцы со всеми литературными течениями нашего времени, наконец спрашиваешь: что же они предлагают взамен? Но когда пытаешься извлечь из безграмотных статеек и из беспардон-

ной ругани какие-нибудь положительные утверждения, получаешь только старые-престарые,— говоря языком «Белого камня», «перегнившие» — откровения. Строго согласно с своим титулом «альманаха индивидуального искусства», гг. белокаменцы и не имеют предложить ничего, кроме самого затхлого индивидуализма.

Вот что пишет редактор альманаха г. Анат. Бурнакин: «Я говорю: («Так говорит Заратустра»?) — нет ни «старого», ни «нового» искусства. Мало того (?), нет вообще искусства, как чего-либо самоценного. Есть только личность. Все от нее... Рока нет, есть только я. Все — для меня, я же — ни для кого. Все мое только мне. Искусство — это моя религия — мне... Искусство — самодовлеющая религия самодовлеющей личности, экстатическое поклонение преображенному себе» (стр. 108—109).

Но ведь это мы слышали уже двадцать лет назад! Ведь это то самое вульгаризованное ницшеанство, которое прельстило босяков Горького и заставило г. Емельянова-Коханского посвятить свою книгу «Мне и царице Клеопатре»! Итак, философия гг. литературных хулиганов вполне совпадает с философией гг. уличных босяков: будем знать!

И с этими-то старо-«декадентскими» истинами г. Бурнакин претендует на роль открывателя новых миров! А ведь он претендует! Вот что пишет он тотчас после изложения своего символа веры: «Будущее нам еще, как говорят теперь, не сигнализирует (где это, в каком кабаке, так «говорят», г. Бурнакин?). Моя душа ждет чего-то. Не могу пристать ни к тому ни к другому берегу. Я уже прошел удушливое горнило социалистического позитивизма и научился презирать его. Я купался уже в мигающей пустоте нового искусства и пожелал ему тихой кончины... Я всем этим уже давно «поужинал». И преспокойно лечу в пролет двух стульев. Встречу ли кого по дороге или самолично (???) буду лететь в еще незаполненных просторах — все равно».

Что сотрудники «Белого камня» сели между стульев — это ясно, но чтобы они «самолично» летали в каких-то просторах — более чем сомнительно! Сомнительно уже потому, что собственное их «творчество» обнаруживает не только крайнее бессилие, но и крайнюю подражательность. Все стишки и рассказики, пропечатанные в альманахе, не более как жалкие перепевы и пересказы тех самых «старых» и особенно «новых» писателей, которых альманах третирует столь свысока. Местами подражательность доходит чуть не до плагиата. Так, например, первое стихотворение, открывающее альманах и подписанное «Анат. Бурнакин», почти что списано из «Злых Чар» К. Бальмонта.

Грамотность и культурность гг. белокаменцев достаточно выступают из приведенных цитат. К сожалению, место не позволяет нам выставить напоказ все перлы хулиганского стиля и все забавные нелепости, обильно таящиеся в глубинах

московского альманаха. Особенно примечательны в этом отношении статьи по искусству. Что стоит, напр., такое рассуждение: «Ваяние ничуть (!) не ниже живописи. Даже выше. Более совершенный вид искусства. Располагает тремя измерениями, материализуется (?) в пространстве, живопись же — в двух измерениях плоскости» (стр. 79). Разве это не образчик того нахальства, с каким хулиган на улице врет прохожей даме какой-то вздор, надеясь сорвать на сотку?

Не менее хорошо и рассуждение о египетском и античном искусстве, где сообщается, между прочим, что во всех египетских изображениях «царствует абсолютизм» (стр. 70). К этой статье приложены снимки. Они напоминают рисунки из плохого дореформенного учебника истории. Но особенно интересны их подписи. В зависимости от тех изданий, откуда рисунки пересняты, подписи то немецкие, то французские, то итальянские, то английские! Так в русском альманахе под изображением греческой статуи читаем: «Nike von Samothrake» — и далее: «Una Fanciulla», «Giovane che si leva una Spina (с большой буквы) da un piede», «Louxor ensemble des colonnades», «Ramseon templ» и т. д.

Впрочем, мы не ставим в особую вину редакции альманаха, что в ней не нашлось лиц, знающих иностранные языки: об этом мы жалеем. Но каждый, даже не умеющий переводить с итальянского, может и обязан не быть хулиганом.

ИЗ ЖУРНАЛОВ

«СОВРЕМЕННЫЙ МИР», № 2

Г. Неведомский, воскрешая чуть ли не легендарные времена пресловутого Макса Нордау, вопит внезапно, что отечество в опасности: декадентская литература начинает оказывать влияние на литературу, «доселе здоровую». Прежде всего, что это за деление литературы на «здоровую» и «нездоровую»? Литературное произведение может быть талантливым или бездарным, может быть длинным или коротким, но «*здоровая* литература» то же самое, что нравственный квадрат! Но дело не в выражениях; оставим их и посмотрим, что же особенно пугает г. Неведомского. Он пишет: «Что за важность в самом деле, если несколько богатых (преимущественно московских) купцов-меценатов, естественно склонных «потрафлять» под самоновейший и самомоднейший фасон и трогательно беззащитных перед авторитетом любого «модерниста» побойчее, питают три-четыре, десяток (да даже хотя бы четыре десятка!) изданий и дают приют десятку писателей, окончательно порвавших с жизнию, надрывающихся в разных «мистических» и эстетических выдумках, одна другой искусственней, ненужнее и скучнее... Но если

фокусы и вычуры, а главное коренной порок их творчества и дум начинает проникать в область, доселе им чуждую, если кое-какими чертами их настроения заражаются некоторые люди жизни, люди, призванные служить жизни, тогда всякий любящий родное художество имеет основание серьезно и не совсем весело задуматься».

Во-первых, надо спросить г. Неведомского, с каких это пор издавать книги стало делом зазорным? Допустим, что московские меценаты действительно «питают» (т. е. субсидируют) те издания, которые считают нужным поддержать,— разве же это поступок, достойный осмеяния? Вот К. Солдатенков «питал» разные издания, значит, и на него надо указывать пальцем. Или г. Неведомский полагает, что достойны жизни лишь те издания, которые не нуждаются в меценатах? Опасный взгляд! А вот недавно «Новое время», в одном из фельетонов Буренина, оповестило читателей, что тому самому «Современному миру», в котором г. Неведомский пишет, оказался нужным меценат,— и журнал пошел за деньгами к одному московскому клубу... Что если мы теперь завопим: «Что за важность, если несколько богатых московских клубов, трогательно беззащитных перед авторитетом толстого журнала, питают десяток господ Неведомских, надрывающихся в разных литературно-реакционных выходках?»[1]

Во-вторых, что это за сыск: кто состоит издателем, не купец ли? Ведь это прием «Нового времени», если не третьего отделения. А что если другой «критик», применяя метод г. Неведомского, начнет доискиваться: «А кто такой г. Неведомский, не жид ли?»

Наконец, что это за противоположение «людей жизни» и «модернистов»? Если в нашей литературе есть где-либо жизнь, то только в лагере модернистов. Недавно еще «Русское богатство», которое, конечно, г. Неведомский не заподозрит в потворстве модернизму, разбирая сборник «Новое слово», где собрались именно анти-модернисты, заметило, что только шутник мог предложить такое заглавие, так как в сборнике есть все, кроме «нового». Какая же жизнь без «нового». Это — самая настоящая смерть. Г. Неведомский что-то лепечет о «любящих художество», но, по всему судя, его к этому роду людей отнести невозможно. Любящие художество знают, что художник «служит жизни» творчеством, и что истинное искусство наших дней — только то, которое г. Неведомскому угодно величать

[1] Говоря все это, я становлюсь на точку зрения г. Неведомского. Но позволю себе указать ему, что произведения столь ненавистных ему «модернистов» нуждаются в меценатах не более, чем писатели «здоровой» литературы. Книги, напр., Федора Сологуба, которого он прямо называет по имени, выходят вторым и третьим изданием. Издатели таких произведений суть не меценаты, а именно издатели. Не слышал я также, чтобы книги К. Бальмонта или Валерия Брюсова требовали жертв со стороны издателей.

«модернистским», и что, следовательно, в наши дни только художники-«модернисты» служат жизни.

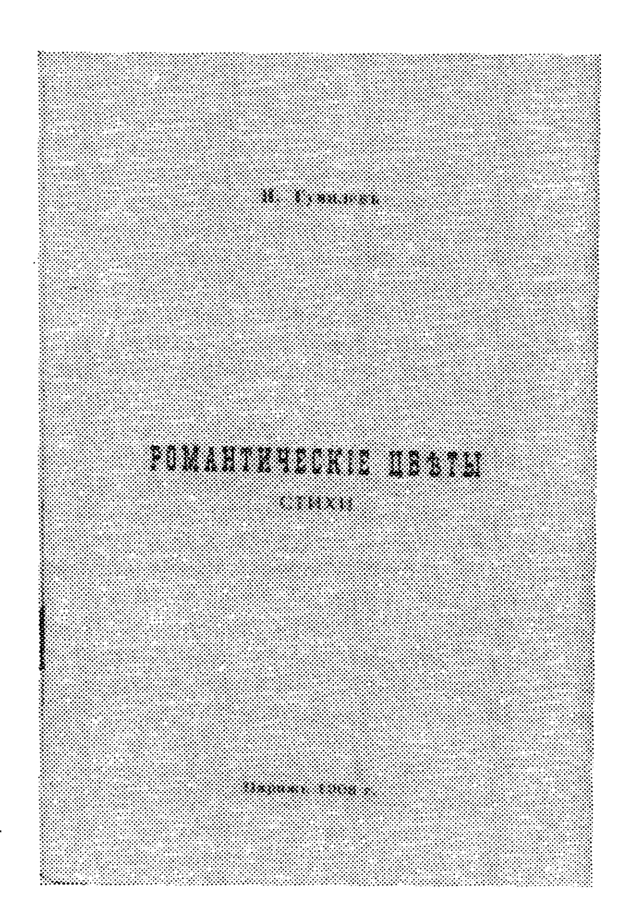
Но интереснее всего, откуда весь сыр-бор загорелся. Напугало г. Неведомского не больше не меньше как то, что «в альманахе «Шиповник» к именам сотрудников первого альманаха присоединилось сначала два, а потом целых (?) четыре имени из «Весов», «Перевалов», «Золотых рун» — гг. Городецкий, Блок, Сологуб, Чулков»... Пуглив же г. Неведомский! Но любопытно было бы знать, почему в этом перечне пропущено пятое имя: Валерия Брюсова, тоже участвующего и в «Весах» и в альманахах «Шиповника»? Уж не потому ли, что Валерий Брюсов состоит в то же время сотрудником «Современного мира»?

Кстати можно указать, г. Неведомский проявляет полное незнакомство с той литературой, которую обличает; то, что известнейший, много раз цитированный стих Верлена приписан Малларме (стр. 227), является вовсе не единичным промахом статьи... Но, очевидно, г. обличитель «больной» литературы считал ниже своего достоинства ознакомиться с нею.

ДЕБЮТАНТЫ

Н. Гумилев. Романтические цветы. Париж. 1908 г. Ц. 1 фр. 25 с.— Потемкин. Смешная любовь. Первая книга стихов. Изд. М. Попова. СПб., 1908. Ц. 75 к.— Владислав Ходасевич. Молодость. Стихи 1907 года. К-во «Гриф». М., 1908. Ц. 70 к.— Григорий Новицкий. Зажженные бездны. Стихи. 1908 год. СПб., 1908. Ц. 1 р.— Лев Зарянский. Над морем затихшим. Стихи 1907 года. СПб. 1908. Ц. 50 к.— Alexander. **По бездорожью. Стихи. М., 1907. Ц. 50 к.**

Передо мною шесть сборников стихов ⟨шести⟩ поэтов. Все шестеро — если не дебютанты, то начинающие. В литературных кругах помнят, что Н. Гумилев, года два назад (еще сидя на гимназической скамье), издал тоненькую книжку «Путь конквистадоров»; что стихи В. Ходасевича уже года четыре появляются в разных альманахах, мелких журналах и газетах; что стихотворение Потемкина было премировано на конкурсе «Золотого Руна»,— но для большинства читателей все шесть имен, вероятно, равно незнакомы. По праву можно считать эти ⟨шесть⟩ книжек — дебютами, «пробами пера», в которых надо искать обещаний, а не свершений.


РОМАНТИЧЕСКІЕ ЦВѢТЫ

*Н. Гумилев.
Романтические цветы.
Париж, 1908.
Титульный лист*

С этой точки зрения наибольшего внимания, на мой взгляд, заслуживает книжка Н. Гумилева: крохотный сборник, в 64 страницы, на которых собрано немногим более 30 стихотворений. Сравнивая «Романтические цветы» с «Путем конквистадоров», видишь, что автор много и упорно работал над своим стихом. Не осталось и следов прежней небрежности размеров, неряшливости рифм, неточности образов. Стихи Н. Гумилева теперь красивы, изящны и, большею частью, *интересны* по форме; теперь он резко и определенно вычерчивает свои образы и с большой обдуманностью и изысканностью выбирает эпитеты. Часто рука ему еще изменяет, ⟨но⟩ он — серьезный работник, который понимает, чего хочет, и умеет достигать, чего добивается.

Лучше удается Н. Гумилеву лирика «объективная», где сам поэт исчезает за нарисованными им образами, где больше дано глазу, чем слуху. В стихах же, где надо передать внутренние переживания музыкой стиха и очарованием слов, Н. Гуми-

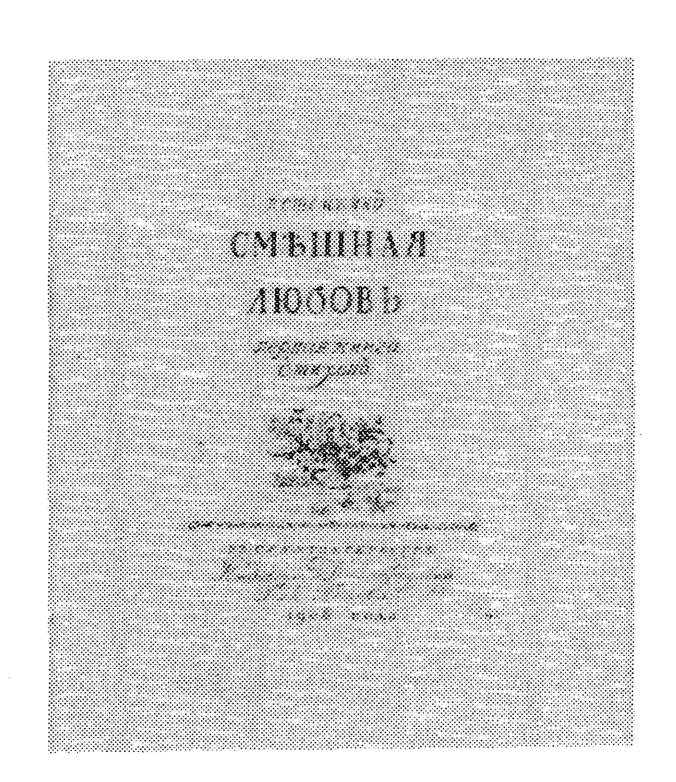
леву часто недостает силы непосредственного внушения. Он немного парнасец в своей поэзии, поэт типа Леконта де Лиль. Стыдливый в своих личных чувствованиях, он избегает говорить от первого лица, почти не выступает с интимными признаниями и предпочитает прикрываться маской того или иного героя. Сближает его с парнасцами и любовь к экзотическим образам: он любит выбирать для своих баллад и маленьких поэм, как декорацию,— юг с его пышной пестротой, или причудливость тропических стран, или прошлые века, еще не знавшие монотонности современных дней. Но Н. Гумилев менее сдержан, чем то было большинство парнасцев, и его фантазия чертит перед нами несколько угловатые, но смелые и неожиданные линии.

Конечно, несмотря на отдельные удачные пьесы, и «Романтические цветы» — только ученическая книга. Но хочется верить, что Н. Гумилев принадлежит к числу писателей, развивающихся медленно и по тому самому встающих высоко. Может быть, продолжая работать с той упорностью, как теперь, он сумеет пойти много дальше, чем мы то наметили, откроет в себе возможности, нами не подозреваемые. На наших глазах за последние годы прошла печальная судьба нескольких скороспелок, отцветших едва ли не прежде издания своей первой книги. Не окажется ли более счастливым естественный путь: от слабого и подражательного к совершенству, чем обычный путь наших однодневок: от блестящих созданий первой юности к плоскости и пустоте дальнейших бесчисленных и почти ремесленных подделок.

Есть много причин опасаться, что к числу таких однодневок принадлежит г. Потемкин. Если его первые стихи не вполне заслуживают эпитета «блестящих», то выступление его в литературе совершилось не без блеска. В то время, как Н. Гумилев год за годом работает над своими стихами, никому не известный и никем не замечаемый, г. Потемкин сразу сделался маленьким «мэтром», создателем своего стиля и чуть ли не своей школы.

У книги г. Потемкина есть свои заслуги, и прежде всего замечательна ее основная тема, ее замысел. Г. Потемкин поставил себе задачей — в смешной форме выразить трагическое, в самом повседневном, пошлом и даже низменном найти поэзию: в парикмахерской кукле, в уличной проститутке, во влюбленном гимназисте, в старой деве, плачущей над умершей моськой... Мало того: г. Потемкин попытался выработать особый язык, особый стиль, особый стих, который мог бы вполне выразить обе стороны его поэзии, ее внешний комизм и ее внутренний трагизм,— стих, почти лубочный и в то же время утонченный, язык грубый и изысканный одновременно...

Такова была задача, поставленная себе (сознательно или



П. Потемкин. Смешная любовь. СПб., 1908. Титульный лист

бессознательно, это все равно) г. Потемкиным... Но осуществить, разрешить ее — ему оказалось далеко не под силу. Чаще всего стихам Потемкина недостает того самого, ради чего только и имеют право на существование все стихи в мире: поэзии. Читая чуть ли не большинство строчек г. Потемкина, хочется повторить вопрос Пушкина: «Что если это проза, да и дурная?» Потом комическая сторона поэзии г. Потемкина слишком часто сводится к игре в хитрые рифмы, и иные его стихотворения не более как «буриме» на заданные созвучия: «Зоська — моська», «Тобик — гробик», «увлажены — скважины», «дверки — пансионерки», «пьянь-то — франта», «Павел — исслюнявил», «улыбки — штрипки», «напротив — приохотив» и т. д. Наконец, далеко не всегда г. Потемкин умеет различать черту, за которой *комическое* переходит в *отвратительное*, и грубость теряет свое оправдание. Иные его стихотворения не более как мальчишеские выходки, вызванные желанием поскандальничать в литературе.

Сделать какой-нибудь вывод о будущем г. Потемкина трудно. В его книге есть пять-шесть удачных стихотворений, которые позволяют выделить его из числа бессчетных и бесцветных стихосочинителей. Но, с другой стороны, узость тех пределов, в которых замкнута поэзия г. Потемкина (каждый

раз, когда он пытается переступить их, он терпит неудачу), и какое-то несерьезное отношение к своему делу, чувствующееся во всей книге, заставляет ожидать дальнейших его сборников не без тревоги.

У В. Ходасевича есть то, чего недостает и Гумилеву и Потемкину: острота переживаний. Как дневник, как «исповедь одной души»,— его книжка имеет свою цену. Автор говорит о себе:

И я пришел к тебе, любовь,
Вслед за людьми *приволочился*...

И этот тон какого-то расслабления, которое вынуждает лишь волочиться за людьми, без охоты и без воли, тон старческого бессилия проникает всю эту книгу, озаглавленную «Молодость». Эти стихи порой ударяют больно по сердцу, как горькое признание, сказанное сквозь зубы и с сухими глазами:

Протянулись дни мои
Без любви, без сил, без жалобы...
Если б плакать — слез не стало бы...

Я, тобой смирен, молчу.

Все тропы проклятью преданы,
Больше некуда идти,
Словно много раз изведаны
Непройденные пути.
...Эй, гуди доска сосновая!
Здравствуй, *пьяный* гробовщик.

Что до внешнего выражения этих переживаний, то оно только-только достигает среднего уровня. Г. Ходасевич пишет стихи, как все их могут писать в наши дни после К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока. Стихи г. Ходасевича это средний, расхожий стих наших дней.

Исповедь г. Ходасевича оставляет впечатление, хотя в ней мало громких слов и патетических восклицаний. Напротив, нисколько не трогают признания г. Новицкого, хотя он и кричит на каждом стихе о своих будто бы очень необыкновенных страданиях (в будущем он даже обещает сборник, специально озаглавленный: «Книга мучений и безжалостных ласк»). Впрочем, г. Новицкий вообще склонен считать самые банальные вещи необыкновенными. Так (говоря от лица каких-то «мы»), он уверяет:

Мы ценою неслыханных дел, преступлений и жертв
Создадим алтари для безжалостных ласк и грехов.

Когда же приходится ближе определять эти «неслыханные» дела, эти жертвы, ласки и грехи, г. Новицкий не может выдумать ничего лучшего, как:

Мы срываем покровы и ткани одежд с наших *жен*,
Заставляем их голых ходить голубыми ногами,—

хотя в этой супружеской картинке, кроме голубизны ног, «неслыханного» — не слишком много...

В общем книжка г. Новицкого — кажется плохим подражанием Ришпену и Роллина, а местами (конечно, против воли автора) пародией на них. Чем, например, как не пародией, можно признать такие безвкусные и грубые вирши:

...О священный, царственный Разврат.
Ах, блаженство... Умираю, умираю я...
Прославляя... Ах, блаженство... царственный Разврат.

Стихом владеет г. Новицкий плохо: рифмы его скучны, размеры банальны и невыдержанны. Ошибок просодических сколько угодно. Немало и ошибок грамматических: например, «приятной taedium vitae» (это — родительный падеж с прилагательным в женском роде), «напоследки» etc.

Если г. Новицкий хочет писать еще, ему следует получше позабыть свои первые, неудачные опыты[1].

Три четверти книги Льва Зарянского занято вялыми и никому не нужными упражнениями в стихах. Но в конце сборника есть несколько стихотворений, в которых чувствуется пульс жизни, хотя и очень слабый. По-видимому, г. Зарянский больше всего учился у К. Бальмонта, но порою он умеет запевать и на свой лад. Сколько можно судить, его дарование чисто лирическое, и все его попытки писать «на злобы дня» и «обличать» (как в стихотв. «Город») только сбивают его с прямого пути.

В книжке Alexander'a слишком мало стихотворений, чтобы можно было сделать какое-либо определенное заключение об этом дебютанте. Так мало, что чуть ли не каждое помечено новой частью света, и перед читателем мелькают даты: Нью-Йорк, Австралия, Египет... Стихи Alexander'a не из худших среди ежедневно появляющихся, но все же нам кажется, что автор — не поэт и сделал бы лучше, если бы свои способности направил на другую область деятельности, хотя бы и литературной.

---

[1] Если стихи г. Новицкого в общем — перепевы, то рисунок на обложке его книги, о котором сказано, что он «работы В. Сысоева»,— просто плагиат: это плохо скопированная афиша У. Брадлэя.

МОДЕРНИСТЫ, ИХ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ И КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА О НИХ. Одесса, 1908. Стр. 83. Ц. 40 к.

Эта книжка — не более как каталог библиотеки, и притом небольшой провинциальной библиотеки: «Общества взаимного вспомоществования приказчиков-евреев в Одессе», но составители сумели придать каталогу интерес общий. Это не просто алфавитный список книг, но систематический свод всего, что нашлось в библиотеке относящегося к одному определенному явлению в литературе, к так называемому «модернизму» или «новому искусству»,— на Западе и у нас. Писатели сгруппированы в каталоге по отдельным странам; при каждом имени указаны не только книги, но и №№ журналов, в которых появлялись произведения того же автора или переводы из него; рядом приведена критическая литература о каждом из этих писателей, причем также отмечены и журнальные статьи. «Введение» к каталогу дает «краткий обзор модернизма и его предшественников» с конца XVIII в. до наших дней. В общем получается единственный в русской литературе компендиум, который может служить полезным справочником при первоначальном ознакомлении с современной литературой и позволяет разобраться в ее явлениях, выделив существенное от второстепенного.

К сожалению, книжка не свободна от недостатков, и очень немаловажных. Во-первых, как это указывают сами составители, «опыт был произведен в тесных рамках». Поэтому в каталоге и во «Введении» оказались громадные пробелы: во «Введении» нет целого ряда имен, без которых обзор «модернизма» оказывается крайне неполным (напр., Даусона, Андре Жида, Р. М. Рильке, Даутендея, Моргенштерна), а в каталоге писатели часто представлены совершенно для них нехарактерными произведениями (напр., из более чем двадцати книг Р. де Гурмона в библиотеке оказалась в подлиннике всего одна! из десятка томов Э. Верхарна — всего один!). Во-вторых, общие идеи, высказанные составителями во «Введении» и в «Предисловии», весьма поверхностны и способны скорее запутать представление читателя о «модернизме», чем уяснить его. Определение «модернистов» как писателей, которые, «отличаясь глубоким индивидуализмом и непримиримой ненавистью к старой эстетике и традиционной поэтике, стремятся разрушить их» (стр. 7—8),— не подойдет ко многим поэтам, признанным в том же «Введении» «модернистами», напр., к Анри де Ренье. Термин «символизм» употребляется в книжке в самых противоречивых значениях (стр. 8 и 10). Немало во «Введении» и разных мелких промахов и неточностей. Об Эдгаре По повторена старая и давно опровергнутая легенда, будто он был в России (стр. 10); ряд критических исследований Ж. Пеладана

почему-то назван эпопеей (стр. 21); роман Новалиса назван поэмой (стр. 26); Г. ф. Гофмансталь зачислен в группу «молодой Вены» (стр. 30); Вилье де Лиль Адан представлен учеником Малларме (стр. 18) и т. д. Наконец, неприятное впечатление производят разные восклицания, которыми составители пытаются скрасить свое изложение и которые совершенно неуместны в издании справочного характера, как, напр.: «замечательным лирическим дарованием отличается также А. Суинберн» (стр. 12) или: «оба сборника чрезвычайно (!) поэтичны» (стр. 30).

ПРОЕКТ ВСЕОБЩЕГО ПРИМИРЕНИЯ

Уверяют, что в течение миновавшей зимы русские писатели только и делали, что бранились друг с другом. Большинство их за множеством обличительных и защитительных «писем в редакцию» не успело даже написать что-либо более значительное (и только один всюду-поспевающий Леонид Андреев попутно создал пять-шесть мировых драм да десяток-другой рассказов, освещающих мировые вопросы). Притом бранились не только реалисты с декадентами и декаденты с мистическими анархистами, но и реалисты между собой, и декаденты друг с другом. Указывают, что «Весы» своими нападками довели Георгия Чулкова чуть не до самоубийства, а Бориса Зайцева прямо до «Аграфены»; «Перевал» всю свою краткую жизнь прожил на ножах с «Весами» и «Руном»; М. Арцыбашев жестоко пререкался с И. Буниным из-за «Жизни», потом обратившейся в «Землю»; а что до газетных критиков, то они ввели в обиход слова уже самые действительные, так что петербургские писатели должны были протестовать против развязности г. Пильского, московские — г. Тардова. Все рекорды, наконец, побил какой-то г. Т., который поместил в одной петербургской газетке о сборнике М. Кузмина «Сети» негодующую заметку, сплошь составленную из одних «непечатных» выражений, и доказал этим, как благородна, чутка и тонка его душа и как грубы стихи г. Кузмина. В общем получился такой дружный хор брани, какого русская литература, кажется, не слыхала с 60-х годов!

С наступлением весны, надо надеяться, литературные сражения приутихнут, так как литераторам, как полководцам прежнего времени, свойственно вести военные действия лишь один сезон в году. Но ведь зима, «честно́е слово, возвратится»! Вот почему я считаю, что сейчас самое подходящее время, чтобы предложить литераторам всех партий, направлений и школ мой «проект всеобщего примирения». Проект этот, как все гениальные изобретения, до чрезвычайности прост. В назначенный

день, хотя бы 19 июня, в день св. Иуды, все споры и ссоры литераторов между собой упраздняются; все обещаются говорить о cher-confrère'ах только лестное и приятное им; львы возлегают возле ягнят, Амфитеатров возле Кузмина и Антон Крайний возле Эллиса; устраивается иллюминация обеих столиц и выбивается медаль с надписью в лавровом венке: Sunt verba et voces praetereaque nihil.

Но, несмотря на крайнюю простоту и легкую осуществимость проекта, я предвижу всевозможные возражения против него и заранее спешу ответить на два, самых существенных.

Мне могут указать, что примирению гг. писателей помешает принадлежность их к различным «школам» и враждебным литературным течениям. Такое возражение я нахожу несоответствующим духу нашей эпохи. Мне кажется, мы уже постигли, что «школы» и «течения» очень хороши в истории литературы, но совершенно неуместны в практической жизни. Ведь не мешает же К. Бальмонту его принадлежность к «декадентам» участвовать в «Сборниках Знания», а Валерию Брюсову — в «Современном мире», где всех обычных сотоварищей его г. Неведомский обзывает последними словами, и, наоборот, тем же «Современным мирам» и «Образованиям» в критическом отделе отрицать то самое, что они печатают в первом отделе? Не мешала же «Перевалу» его программа — «радикализм в политике, морали и литературе» — печатать на своих страницах Н. Телешова и П. Кожевникова, у которых если и есть что за душой, то только уж не радикализм. Наконец, последние сомнения может рассеять такой высокий образец, как Ю. И. Айхенвальд, критик «Русской мысли», который ко всем школам и направлениям и ко всем писателям относится с одинаковой нежностью и всех равно обливает патокой своего умиления, так что под ее корой каждый превращается в сладкий столб, и уже не различишь, кто это: Витя Стражев или К. Бальмонт, Вячеслав Иванов или только Иван Новиков?

Второе возражение, которое я предвижу, несколько серьезнее, ибо оно, так сказать, позитивнее, основано на реальном, а не на фикциях, каковы «школа» или «идеи». Именно, могут возразить, что писатели бранятся из зависти: завидуют славе Л. Андреева и потому ругают его драмы; завидуют поразительным успехам Георгия Чулкова и потому насмехаются над ним. Вполне соглашаюсь, что зависть — такой фактор, с которым считаться должно, и потому свой главный проект подкрепляю другим: предлагаю выдавать звание первого русского писателя лишь *на год* и притом *по жребию*. Разумеется, с этим званием должны быть соединены и все прочие полагающиеся по чину блага: интервью, визиты и письма поклонниц, портреты в газетах etc, etc, а главное — гонорары, далеко оставляющие за собой плату, какую когда-то получали Пушкин и Лев Толстой,— т. е. по 2 и по 3 тысячи рублей за лист. Таким образом,

для зависти места не будет и ничто не помешает той картине возлежания рядом львов и ягнят, которую мы рисовали выше.

Предвижу, что и второй мой (добавочный) проект тоже вызовет возражения, но рассмотрим его ближе. Разве и в наши дни выбор первого поэта не делается совершенно случайно? Чем, кроме пресловутой «кривой», которая вывозит, можно объяснить, что в течение чуть не десяти лет первым у нас писателем почитался Максим Горький, хотя он и в те годы писал такие вещи, как «Мещане», и вообще никогда не возвышался над уровнем второстепенного бытовика? А потом, столь же неожиданно, Горький был отставлен от своего места, и вдруг все сразу, вплоть до лиц, так же мало смыслящих в вопросах поэзии, как г. Д. Философов, открыто заговорили о «конце Горького». Теперь на то же амплуа выдвинут Л. Андреев, который столь усердствует, что ниже, чем «царь», или «Бог», или «Смерть», не берет, но которому в один прекрасный (не для него) день ведь придется же тоже «ехать на Капри»! А там, может быть, увидим мы на шутовском троне г. Шолома Аша, если не Анатолия Каменского.

Между тем, если будет принят мой проект, то он, оставляя также и ныне существующий элемент случайности в раздаче лавровых венков, все же значительно урегулирует ее. Во-первых, он установит полное равенство писателей перед Славой, что, конечно, соответствует демократическому духу нашего века. Звание первого писателя будет даваться независимо от случайностей рождения, богатства (играющего такую роль при нашем неправедном социальном строе) и даже таланта: ибо ведь не виноваты же гг. Серафимович или Чириков, что природа обделила их талантом! Во-вторых, мой проект даст возможность занимать пост первого писателя гораздо большему числу лиц, чем теперь, так как такое звание будет даваться всего на год (от декабря по декабрь — до новой подписки). Вместе с тем частая смена первых писателей даст возможность гг. критикам не жевать в своих статьях старые резинки и будет каждый год предоставлять обильную пищу для фельетонов гг. газетных фельетонистов (о судьбе которых надо же наконец позаботиться, так как, будучи лишены элементарного образования, они не в силах сами изыскивать темы для своих писаний!). Наконец, то обстоятельство, что большие гонорары будут попадать в разные руки, будет способствовать даже правильному распределению капитала и сокращению литературного пролетариата.

В конце концов я полагаю, что единственный человек, который мог бы серьезно возражать против моего основного проекта, это — Л. Андреев. Но я думаю, что, размыслив зрело, и он сделается его защитником. Ведь этот проект с честью выводит его из того затруднительного положения, в какое он попал: считаться мировым писателем и не иметь на то иных прав, кроме «Царя Голода» или «Проклятия Зверя». Иван

Александрович Хлестаков обрадовался, когда его приняли за ревизора потому только, что он не платил по счетам в гостинице, но вряд ли всем приятно, когда молва жалует званием неподходящим и простого проезжего провозглашает ревизором.

Итак, остается только фиксировать предложенный мною день и учредить всероссийскую жеребьевку писателей — прямую, равную, без различия пола и возраста. А так как в таких случаях, особенно при первом разе, всегда «черт шутит», бьюсь об заклад, что на будущий год у нас окажется первым поэтом Борис Зайцев!

ДВЕ КНИГИ

Д. Мережковский. Павел I. Драма. Изд. М. Пирожкова. СПб., 1908. Ц. 1 р. 25 к.— Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Книга 8-я. Изд. журн. «Золотое руно». М., 1908. Ц. 1 р. 25 к.

Мне хочется объединить в одной заметке две книги, по-видимому, разнородные, не похожие одна на другую: драму Д. Мережковского «Павел I» и сборник стихов Ф. Сологуба «Пламенный круг». Между этими двумя книгами общего только то, что это — прекрасные книги, которые дают читателю истинное удовлетворение, которые не забываются, едва перевернута последняя страница, которые надеешься перечитать не раз. Есть родство между драмой Д. Мережковского и поэмами Ф. Сологуба: родство подлинной поэзии, родство настоящих творческих созданий, и из груды повседневных литературных изделий, занимающих все внимание нашей критики,— эти две новые книги выделяются как что-то инородное, не-всеобщее, выделяются благородством и строгостью своего облика.

Кроме того, объединяет эти две книги их одинаковая судьба...

«Павел I», быть может,— лучшее, что создал Д. Мережковский как художник. В своих стихах он был всегда, даже при самых напряженных порываниях к простоте, риторичен и ходулен. В своих романах — он слишком рассудочен, постоянно выступает вперед как автор, старается поучать читателя, руководить им. Драма самой своей формой заставила Д. Мережковского скрыться за образами своих героев, *принудила* его быть только художником. Развитой художественный вкус, такт — не позволили Мережковскому влагать свои собственные речи в уста героев; для того, чтобы говорить от своего лица, не было

места,— и вот ему пришлось говорить событиями, действиями, характерами.

«Павел I» точнее всего может быть назван *хроникой,* в том смысле, как применял это слово к своим созданиям Шекспир. Вымысла в драме Мережковского нет: есть домыслы, художественные угадки, но все на строгом основании исторических данных. Мережковский хотел изобразить не некоторое лицо, которому он произвольно дал историческое имя Павла I, но именно Павла I, каким его образ вырисовался перед ним из показаний современников. На каждой странице видишь, что автор считал себя не вправе фантазировать, но держался фактов, сообщаемых Саблуковым, бар. Гейкингом и др. Ход действия, а частью даже отдельные слова действующих лиц были в драме уже предрешены заранее. Такую задачу можно сравнить с работою скульптора, который к обломкам статуи, к уцелевшей голове, части торса, руке,— постарался бы доделать все остальное тело. И Мережковский остался победителем в таком предприятии, потому что исторические слова, исторические события естественно и неразрывно входят в общее строение его драмы.

Однако драма разделяет и недостатки шекспировских хроник. Внимание автора сосредоточено почти исключительно на ходе действия, которое и развивается несколько механически. Связь причин и следствий слишком упрощена, слишком наглядна, что иногда дает впечатление схемы, а не жизни. Скелет событий местами лишен живого тела: недостает подробностей бытовых, личных, интимных. Только самое необходимое — для хода действий, для характеристики героев — ввел Мережковский в свою драму; эта скупость художника порою придает ей особую строгость, близящую ее с греческими трагедиями (такова, напр., сцена убийства), порою обрекает на сухость и мертвенность. Вот почему так отдыхаешь на страницах, где автор позволил себе чуть-чуть больше свободы, где он дал некоторый простор фантазии и не побоялся шутки, юмора. Такова сцена собрания заговорщиков, написанная резкими натуралистическими штрихами, немного даже карикатурная.

Среди действующих лиц наиболее удалась Мережковскому фигура самого Павла. Этот характер, запутанный, неровный, исполненный противоречий, воплощен в драме в образ отчетливый, запоминающийся. Павел Мережковского не возбуждает отвращения, скорее завоевывает сочувствие читателя, хотя тот и понимает всю необходимость его гибели. «Трагическая вина» Павла — в его отношении к идее самодержавия, в котором он видит религиозное, мистическое служение. Себя, помазанника Божия, Павел чувствует мистически выше всех людей и выше всех человеческих законов. Этим объясняется значение той сцены, где Павел облекается в далматик, и этим оправдываются предсмертные слова Павла к убийцам: «Я... помазан-

ник Божий... Самодержец Всероссийский... Убейте!.. Не отрекусь!.. С нами Бог!..»

Другие лица изображены с каким-то уклоном к шаржу, к карикатуре, что составляет важнейший недостаток драмы. Особенно шаржирован образ Марии Федоровны. Поступки графа Палена не всегда мотивированы,— в драме, по крайней мере, но драма должна образовывать замкнутый мир, а не предполагать что-то вне себя, известное читателю. Образы Елизаветы и княгини Гагариной показались нам недостаточно живыми, условными. У Мережковского недостает красок, чтобы изобразить нежность, любовность: его Елизавета похожа на Гагарину, и обе они напоминают мадонну Лукрецию из «Воскресших богов».

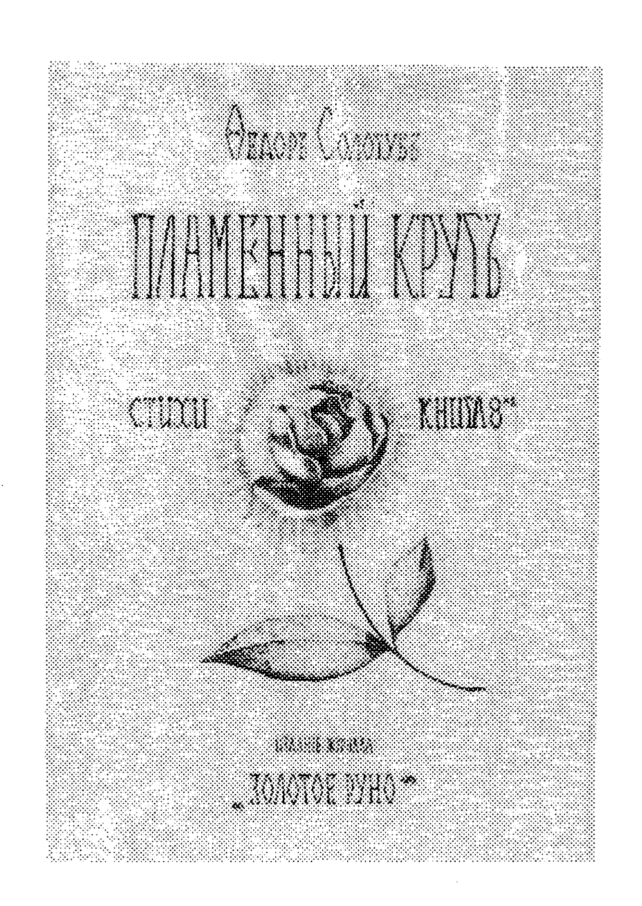
С точки зрения драматической техники не все в «Павле I» безукоризненно. Видимо, опасаясь делить драму на слишком большое число сцен, Мережковский соединял иногда в одной сцене явления, которые трудно принять как происходящие в одном месте и в одно и то же время. Неправдоподобно, напр., чтобы гр. Пален вел решительный разговор с Александром в той самой зале, где несколько минут назад он вел такой же решительный разговор с Павлом... Маловероятно также, чтобы во время бала Павел мог, сидя в стороне с княгиней Гагариной, интимно беседовать с ней о любви, почти целоваться с ней.

Язык драмы не везде выдержан. Порою действующие лица, особенно часто Павел, говорят языком старинным, языком нашего XVIII в. Но другие сцены написаны на совершенно современном языке, с оборотами, которые еще не были в ходу в дни Павла.

Все это — беглые заметки читателя. Драме Мережковского, конечно, суждено быть предметом обстоятельных критических разборов и исследований. Она только начинает свою жизнь в русской литературе. Как известно, Пушкин задумывал написать драму «Павел I». Нет сомнения, что эта драма во многом, и очень существенно, отличалась бы от драмы Мережковского,— но я думаю, что некоторые ее черты великий поэт охотно принял бы в свое создание.

У стихов Ф. Сологуба есть своя судьба: их чтут, но мало читают. В то время, как иные стихотворения К. Бальмонта стали общим достоянием, повторенные, перепетые, пародированные десятки раз,— кажется, ни одна поэма Ф. Сологуба не достигла настоящей популярности. Ф. Сологуба гораздо больше знают как прозаика, как автора «Мелкого беса», чем как поэта-стихотворца, как автора песен к звезде Маир или таких совершенных созданий, как «Я лицо укрыл бы в маске», «Не кончен путь далекий» и т. под.

Впрочем, такое отношение к поэзии Сологуба объясняется без труда. Она слишком строга и серьезна, она поражает не с



Федор Сологуб. Пламенный круг. М., 1908. Обложка работы Е. Лансере

первого взгляда, ее «необщее выражение» надо высматривать. Ничего показного нет в стихах Ф. Сологуба: их музыку надо ловить, чутко прислушиваясь, в правильную красоту линий его образов надо пристально всматриваться. Поэмы Ф. Сологуба часто построены так гармонично. что эта изысканная простота кажется бедностью. Резкое нарушение пропорций запоминается скорее, и удивление способствует вниманию. Сологуб в стихах не удивляет, и поэтому многие проходят мимо него.

Восьмая книга стихов Ф. Сологуба — лучшая в ряду его книг, в число которых, впрочем, рядом с настоящими «книгами» включены и тоненькие тетрадочки по 30 страниц. В «Пламенном кругу» в большинстве стихотворений чувствуется зрелость дарования, уверенная рука мастера. В этой книге Сологуб сумел и особенно зорко заглянуть в обычные темы своих поэм, и найти наибольшую звучность, какой может достичь его стих. В «Пламенном кругу» — и самые глубокие, и самые певучие из созданий Сологуба.

Нам лично кажутся наиболее удачными те стихотворения

сборника, где Сологуб, отказываясь от чистой лирики, говорит устами других, перевоплощается в чужие образы. Ряд таких стихотворений собран в отделе «Личины переживаний». К ним тесно примыкают те, где поэт находит четкий и многозначительный символ, в котором открываются все новые и новые значения, чем глубже в него всматриваешься. Таковы: «Чертовы качели», «Что было, будет вновь», «В тихий вечер», «Ты незаметно проходила»... Неожиданной для Ф. Сологуба нежности и кроткой прелести достигают его две «Колыбельных» («Я не знаю много песен, знаю песенку одну» и «Много бегал мальчик мой») и стансы «Над усталою пустынею». В смысле утонченности форм, ритма и рифмы Сологуб еще никогда не давал более изысканных созданий, чем «Степь моя, ширь моя», «Разбудил меня рано», «Любовью легкою играя» и др.

Уже одних перечисленных стихотворений было бы достаточно, чтобы придать цену сборнику Ф. Сологуба. Но и в большинстве других стихотворений, вошедших в «Пламенный круг», есть строки и целые строфы, останавливающие внимание, которые хочется повторить как что-то новое, только что узнанное...

Это, конечно, не значит, что в числе пьес, образовавших «Пламенный круг», нет слабых. Недостатки поэзии Ф. Сологуба достаточно известны и не раз дают себя почувствовать в его новой книге. Целый ряд стихотворений, особенно небольших по размерам, в 8—12 стихов, совершенно ничтожен: это — этюды для будущих созданий, черновые наброски, которые автору следовало бы оставлять в своих тетрадях. Совершенно чужды нам стихи, в которых Сологуб излагает свою философию крайнего солипсизма, мало оригинальную и мало убедительную. Наконец, при всем своем мастерстве, Сологуб нередко бывает небрежен и портит даже удачные произведения риторикой, дутыми метафорами и условными, ничего, в сущности, не говорящими, эпитетами («плащ разлуки», «под покровом темноты», «в чарах лунных», «завороженная тишина», «немой простор», «несказанная тайна» и т. д.). Но все эти недостатки не только прощаешь, но забываешь решительно, подчиняясь властному влиянию прекрасной книги, книги истинного поэта, который умеет без утомления идти вперед, совершенствоваться и достигать.

P. S.

Говоря об общей судьбе этих двух книг, я имел в виду, что на ту и на другую наложен арест. Это преследование кажется мне в высшей степени несправедливым. В «Павле» Мережковского нет никакой узкой политической тенденции. События изображены объективно. Наконец, в драме нет ничего такого, что не содержалось бы в книгах о Павле I, появившихся за последнее время (изд. Суворина и др.) и свободно обращаю-

щихся в публике. Еще менее основательно преследование против «Пламенного круга». Трудно даже догадаться, за что кара постигла эту книгу! В ней Ф. Сологуб не касается даже тех «садических» тем, к которым он иногда обращается в своих стихах и повестях и которые вызвали наконец некоторое внимание (самое нежелательное) к его поэзии. Сколько можно понять, поводом к преследованию послужило одно стихотворение, в котором слишком подозрительный взор пожелал понять слово «причастился» непременно в буквальном смысле, а обращение к некоей «Марии» непременно как обращение к Пресвятой Деве. Неужели же те, «кому сие ведать надлежит», не понимают, что *художественность* искупает и широко покрывает мелкие нарушения того или иного § «Устава», что художественное создание есть драгоценность, которую надо беречь, а не преследовать? За истекшую зиму русская литература обогатилась двумя прекрасными книгами, и обе были арестованы. Разве это не страшно?

ВИКТОР ПОЛТАВЦЕВ. АЛЬБОМ. Стихи и штрихи. М., 1908. Ц. 1 р.

Стихи В. Полтавцева нам не очень нравятся: они бледны и не оригинальны, хотя чувствуется в них хорошая школа. Гораздо интереснее второй отдел книги, озаглавленный автором Block-Notes. Это — собрание беглых заметок на разные, преимущественно литературные темы, то афоризмов, то маленьких «переоценок». В этих заметках есть остроумие, есть умение подойти к вопросу с новой, неожиданной стороны, и написаны они живо и ярко. Чувствуется, что автор знает больше, чем говорит, и это придает его словам особую сдержанную силу.

ПОЭЗИЯ Н. МИНСКОГО

Н. Минский, Полное собрание стихотворений. Четыре тома. Изд. 4-е М. В. Пирожкова. СПб., 1907. Ц. 4 р.

I

Н. Минский начинал свою поэтическую деятельность в 80-х годах как ученик С. Надсона.

Достаточно известно, какой «поэтики» придерживался Надсон. Он писал:

> Лишь бы хоть *как-нибудь* было излито,
> Чем многозвучное сердце полно!

Это «как-нибудь» и было девизом его самого и его школы. У Надсона и его учеников размер стихов не имел никакого

отношения к их содержанию; рифмы брались первые попавшиеся и никакой роли в стихе не играли; а чтобы звуковая сторона слов соответствовала их значению — об этом никому и в голову не приходило. Невыработанный и пестрый язык, шаблонные эпитеты, скудный выбор образов, вялость и растянутость речи — вот характерные черты надсоновской поэзии, делающие ее безнадежно отжившей. Стихи Фета, написанные в те же годы, близки нам как что-то наше, современное; стихи Пушкина и даже его скромных современников, хотя бы Веневитинова, написанные чуть не сто лет назад,— живы и юны. Стихи Надсона — это что-то мертвое, покрытое плесенью, нам непонятное, нам чужое.

Н. Минский в свое время очень точно усвоил себе все недостатки надсоновской манеры, усугубив ее еще одним, ему лично присущим свойством: плохим знанием русского языка. Пересказывать в рифмованных строчках банальные общие места — вот что Минский в течение десяти лет считал делом поэта, и это дело выполнял он с истинным рвением. Памятником его усердия остались первые три тома[1] его «собрания стихотворений», наполненные «Гражданскими песнями», речами «Агасферов» и «Прометеев». Скукой, неодолимой, убийственной скукой веет с этих страниц, и глубоко жаль, что у г. Минского недостало вкуса или мужества выкинуть из своего собрания этот хлам, решительно никому не нужный.

Разбирать стихи Минского этого периода — потерянный труд. Что общего с поэзией, с искусством имеют такие, напр., упреки Агасфера к Богу:

О, когда в этот мир, полный трупов и смрадный,
Ты, толкнувши меня, сам укрылся, злорадный,
За покровом вещей, моим стонам чтоб внять,
Хоть причин такой злобы нельзя мне понять,—
Так услышь же ты стон мой.

Или что, кроме веселой улыбки, могут возбудить теперь такие «образы»:

Как живой ты отлился в душе у меня...

Пойдешь вправо,— жди совести тяжкой потери...

Может быть, я первый стану грома пищей...

Мои глаза
Улыбкой дивной упились.

И пусть написанный портрет
Ценители казнят улыбкой.

---

[1] Второй том занят драмами, написанными, кажется, несколько позже, но по манере письма вполне относящимися к первому периоду деятельности Минского.

На каждом шагу здесь встречаются пустые, условные выражения «змея тоски», «холодная змея клеветы», «бездна порока», «мятежный восторг», «огонь желаний», «жены» вместо «женщины», «певцы» вместо «поэты», «сыны долин», «сыны города» и т. д. За рифмы сходят «укоризны» и «жизни» (несколько раз), «небеса» и «вся», «последней» и «летней», «страшись» и «жизнь». В размере то и дело допускаются всякие «вольности», порой решительно лишающие его метра; напр., ямбические слова в начале анапеста («мои», «свои», «в своих» и т. д.). В некоторых стихотворениях несоответствие размера с содержанием прямо заставляет думать о полной глухоте поэта к метру, как, напр., в следующих плясовых куплетцах.

Если души всех людей
Таковы, как и моя,
Не хочу иметь друзей,
Не хочу быть другом я.
Никого я не люблю,
Все мне чужды, чужд я всем,
Ни о ком я не скорблю
И не радуюсь ни с кем...

Что касается до содержания громадного большинства этих стихотворений, то оно не идет дальше сожаления той героини Минского, которая

рано слезы пролила,
О том, что в мире много зла.

Впрочем, и Надсон всю свою жизнь только и делал, что неустанно повторял: «И погибнет Ваал!», чем, как известно, доказал необыкновенную «честность и чистоту души».

II

Если бы и Н. Минский отличался только «честностью и чистотой души», которые иные недоброжелатели склонны называть «узостью взглядов» и «тупостью ума»,— об нем не стоило бы говорить. Но в начале 90-х годов в творчестве Минского произошел резкий и благодетельный перелом. Отчасти внутренней работой мысли, отчасти под влиянием некоторых новых писателей Запада Минский понял всю пустоту своих юношеских идеалов и всю ложь своих поэтических приемов. Он сумел и выработать новое миросозерцание, и создать себе новый стих, более сильный, более гибкий, более яркий. Эти «новые песни» Минского собраны в IV томе его «Собрания стихотворений», открывающемся известным посвящением:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою...

Молодое поколение поэтов мало знает Минского, так как за последние годы он выступал со стихами в печати сравнительно

редко, предпочитая работать над философскими и публицистическими статьями. Но для молодежи 90-х годов имя Минского, как и его сверстника и соратника Д. Мережковского, было бранным кличем. Минский и Мережковский первые попытались сознательно усвоить русской поэзии те темы и те принципы, которые были отличительными чертами получившей в то время известность и распространение «новой поэзии». К этим двум деятелям присоединились несколько позднее Ф. Сологуб и З. Гиппиус, еще позже — К. Бальмонт и Валерий Брюсов,— и это было первое поколение русских «символистов и декадентов», открывших новую эру русской поэзии.

Минского «новая поэзия» привлекла прежде всего тем значением, какое она придала «символу». В своих статьях, посвященных новым течениям в искусстве, он объяснял их исключительно тем, что люди перестали довольствоваться одним непосредственным значением вымысла и хотят, чтобы за ним непременно таилось второе, более глубокое. Такое понимание символа как аллегории применимо к драмам Метерлинка, к некоторым произведениям Ибсена, к иным сонетам Малларме, но, конечно, не объясняет всего своеобразия «новой поэзии». Однако Минский, найдя одно объяснение, остановился на нем, не захотел искать дальше и только, так сказать, инстинктивно подчиняясь прелести новых образцов, с которыми ознакомился, постарался придать своему языку больше сжатости, больше разнообразия, своему стиху больше меткости.

Конечно, Минский так и не поборол окончательно врожденных его поэзии недостатков. Он так и не научился писать правильным русским языком, и в IV томе еще неприятно останавливают такие промахи, как форма «отражась» или как неумение употреблять отрицательные частицы:

Не пробуждает звука, ни движенья...

Не помню форм, ни чисел, ни имен...—

такие несозвучные рифмы, как «дождя» (русские люди произносят: «дожжя») и «уходя», «час» и «отражась», и такие условности, как «сердце горит», «желаний огонь зажег (?) сердце», «дремота сковала взоры зрачков» и т. д. Не освободился Минский и от первородного греха своей поэзии: превыспренности,— и все еще может он рассказать, как он *молотом* разрушил какой-то храм и разбил всех богов и т. под. Так же не выработал Минский своего, ему одному свойственного стиха, и часто под его строками хочется поставить другое имя — Бодлера («Портрет», «Нелли», «Облака»), А. Толстого («То, что вы зовете вдохновеньем...»), К. Фофанова («Лазурный грот»), Ф. Сологуба («Песня»), К. Бальмонта («О, бледная Мадонна»), В. Брюсова («Восточная легенда») и др. Но, в пределах своего дарования,

он все же смог возвыситься до нескольких созданий, почти безупречных, написанных если не певучим, то твердым, энергическим стихом.

Едва ли не лучшее произведение Минского его поэма «Город смерти». Очень стройная по построению и сжатая, она остро ставит свои вопросы, и символы ее, действительно, живут самостоятельной жизнью, независимо от второго внутреннего смысла, в них затаенного. С этой поэмой могла бы поравняться другая — «Свет Правды», которая даже замечательнее по замыслу, так как она пытается в художественной форме резюмировать все своеобразное миросозерцание автора (объясненное им в ряде философских статей), но форма этой поэмы далеко не на уровне ее содержания. Если бы истинный поэт, мастер слова, захотел перевести «Свет Правды» на другой язык, могло бы получиться произведение прямо исключительное, теперь же бессилие выражений, «бескрылость» стиха — едва дает угадывать невоплощенную силу вдохновения. Местами получается впечатление, что кто-то косноязычный пересказывает нам поэму великого художника... Третье создание, которое должно стать рядом с этими поэмами,— терцины «Забвение и Молчание», в которых много красоты и благородства, несмотря на отдельные метрические и даже грамматические промахи автора. Символы «Забвения» и «Молчания», двух сестер, многозначительны, и к этому стихотворению как нельзя лучше подходит термин, предложенный г. Вяч. Ивановым: мифотворчество.

Второй цикл значительных произведений Минского образуют его философские раздумья, из которых наиболее известны стансы: «Как сон пройдут дела и помыслы людей». В этих стихотворениях мысль стоит на первом месте, и оригинальность мысли часто искупает неоригинальность формы. Лучшими среди этих стихотворений нам кажутся: «Нет двух путей добра и зла» и «К Тебе, Господь, моя душа пришла». К сожалению, многие из своих раздумий Минский облек в форму сонета, которую он очень любит и которой совершенно не владеет. Однако и среди его философских сонетов есть несколько истинно прекрасных, как, напр., «Человечество», «Всем», «Истина и красота».

Наконец, и некоторые чисто лирические стихотворения Минского не лишены своеобразия и прелести. Это особенно те, в которых он умеет смотреть на мир, на природу — задумчивым взором мыслителя, не разучившимся любить ее. Очарование этих стихов и заключается в этом соединении мысли и чувства, в этом *желании чувствовать,* не утрачивая сознательности. Как пример этих созданий можно назвать «Волны», «Шелест листьев» и «Мертвые листья». Между прочим, в этих произведениях стих Минского достигает и необычной для него певучести, почти звукоподражательности.

В общем, из стихотворений Минского можно было бы образовать небольшой томик, который был бы любимой книгой для

всех, кому дорога поэзия, и который, без сомнения, был бы гораздо ценнее, чем четыре тома «Собрания сочинений», из которых три не стоит читать вовсе.

III

Как известно, за последние годы Минский, весьма неожиданно сделавшийся социал-демократом, вновь вернулся к сочинению «гражданских» стихов. Эти плоды его музы доказали, что он еще не разучился писать из рук вон плохо, и новые «гражданские стихотворения» по всей справедливости присоединены в I том, к старым. Небезызвестен, напр., «Гимн рабочим», в котором Минский обращается к «пролетариям всех стран» с таким предложением:

> Станем стражей вкруг всего (!) земного шара,
> И по знаку, в час урочный (?), все вперед.

Картина шествия пролетариев от экватора на один из полюсов, где они должны стукнуться лбами,— довольно забавна. По счастию, пролетарии не приняли ни предложения г. Минского, ни его гимна.

РУССКАЯ МУЗА. Художественно-историческая хрестоматия. Составил П. Я. Переработанное и дополненное издание. СПб., 1908. Ц. 1 р. 75 к.

Первое издание «Русской Музы» появилось в 1904 г., и мы в свое время («Весы», 1904, № 5) не могли не указать на отрицательные стороны этого издания. Кое-что казавшееся нам недостатком теперь исправлено составителем. Так, г. П. Я. ввел в сборник целый ряд новых имен, в том числе З. Гиппиус и Ф. Сологуба, которым не нашлось места в первом издании, увеличил число приводимых стихотворений у многих поэтов, напр., у К. Бальмонта и В. Брюсова, смягчил некоторые свои характеристики и т. под. Но по-прежнему мы не можем примириться с самым методом, по которому составлена книга.

Г. П. Я. в предисловии уверяет, что его целью «дать как бы живую историю нашей лирики», но что, желая согласовать два элемента, исторический и чисто художественный, он жертвовал первым в пользу второго. На деле, однако, и история, и художественность часто приносились г. П. Я. в жертву третьему: определенной общественной тенденции. Если искать в «Русской Музе» истории, непростительным будет пропуск таких поэтов, как Подолинский, Тепляков, К. Павлова, а из новых гр. Бутурлин, В. Величко, С. Сафонов, И. Коневской, Андрей Белый,

В. Иванов, А. Блок. Если же ссылаться на художественность, непонятно будет присутствие в книге стихов г. С. Синегуба, Ф. Вольховского, А. Ленцевича, В. Фигнер — лиц весьма достойных внимания, но поэтов весьма слабых, а тем более виршей совсем ничем не примечательных гг. Шрейтеров, Вяткиных, Райковых, Вербицких. Г. П. Я. не чужд чутья поэзии, умеет ценить Тютчева и Фета (хотя не понимает «Вечерних огней»), но все же оказывается совершенно беззащитным против обаяния тех стихов,— как бы они в художественном отношении ни были плохи,— где в тысячу первый раз повторены любезные ему мысли. (Единственное исключение: суровый приговор г. П. Я. политическим стихам К. Бальмонта.) Достаточно сказать, что из М. Михайлова (поэта не бездарного, но далеко не первоклассного) взято г. П. Я. много больше страниц, чем из Тютчева и Фета! Впрочем, в «Русской Музе» стихам самого г. П. Я. отведено $6^1/_2$ страниц, тогда как стихам К. Бальмонта всего $2^1/_2$ стр., а Ф. Сологуба и З. Гиппиус и того меньше!

Но если тенденциозность и произвол выбора образцов до некоторой степени смягчены тем, что из первоклассных поэтов (Жуковский, Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов) все же дано значительное число стихотворений, и притом из числа их лучших созданий, то есть в книге другой основной недостаток, решительно ничем не оправдаемый. Мы говорим о тех чудовищных предисловиях, которые г. П. Я. почел нужным предпослать стихам каждого поэта. Каких пояснений можно ждать от хрестоматии, подобной «Русской Музе»? — Конечно, чисто фактических. Составитель оказал бы услугу читателям, сообщив им годы рождения и смерти поэта, основные данные его биографии и самые необходимые сведения по библиографии его произведений. Так в свое время понял свою задачу Н. Гербель. Так понимают ее все составители аналогичных хрестоматий на Западе. Г. П. Я. не пожелал довольствоваться такой скромной ролью. Ему показалось мало, что он навязал свой вкус читателю самым выбором стихотворений. Он пожелал все время стоять над читателем с указкой, все время наставлять и поучать его. Предисловия г. П. Я.— маленькие критические статьи, написанные с развязной самоуверенностью газетного фельетониста и с тупой пристрастностью рядового своей партии. Из этих предисловий читатель может узнать, что антологические стихотворения Батюшкова и Щербины внушают «отвращение», что «со времени Лермонтова русская поэзия положительно (!) не знала такого красивого, музыкального стиха», как у Надсона (помилуй Бог! а Тютчев, Фет, Майков, Полонский?), что «первые декадентские потуги», «в виде теорий эстетического идеализма, символизма и пр.», это — «сорные травы, пышно распускавшиеся на огромном пустыре российской действительности» (ну, а во Франции и Германии отчего они тоже «рас-

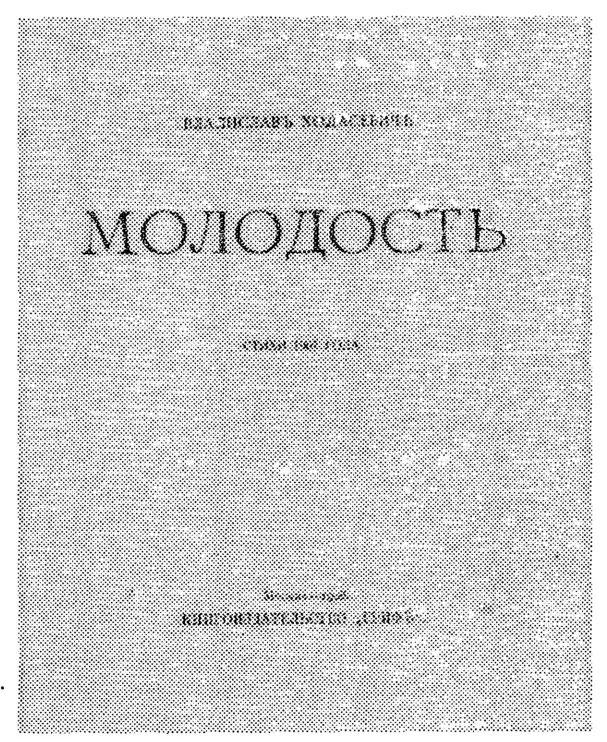
пускались»?), что З. Гиппиус «смотря по требованию моды (!), от культа дьявола без малейшего труда (откуда это знает г. П. Я.?) переходила к воспеванию Бога» и т. д. и т. д. Одна фраза из одного из предисловий г. П. Я. может почитаться классической: это наивное изумление критика, что во Вл. Соловьеве «мистик-аскет удивительным образом сочетался со свободным мыслителем». Как мало надо понимать слово «мистик» и «аскет», чтобы написать такую фразу!

Текст стихов, даваемых «Русской Музой», не безукоризнен и местами искажен произвольными сокращениями (напр., стр. 48, 55, 88, 198, 202 и мн. др.).

К. ЧУКОВСКИЙ. ОТ ЧЕХОВА ДО НАШИХ ДНЕЙ. Литературные портреты и характеристики. Третье издание, исправленное и дополненное, т-ва М. О. Вольф. СПб., 1908. Ц. 1 р. 25 к.

«Портреты» г. Чуковского,— в сущности,— карикатуры. Что делает карикатурист? Он берет *одну* черту в данном явлении или в данном лице и безмерно увеличивает ее. Так поступает и г. Чуковский, рисуя свои портреты писателей. Он сам не скрывает метода своей работы и пишет в предисловии: «Каждый писатель для меня вроде как бы сумасшедший. Особый пункт помешательства есть у каждого писателя, и задача критика в том, чтобы отыскать этот пункт». Задача критики или задача карикатуры? В самом деле, сказать, что образы Дымова — это краткие телеграммы, посылаемые читателю для расшифрования, что основная черта в творчестве Горького — аккуратность и постоянство, что Валерий Брюсов — поэт прилагательных, что Д. Мережковский — тайновидец вещи, что К. Бальмонт — поэт торопливости,— разве это не значит взять только *одну* черту из характеристики писателя и придать ей несоответствующее значение?

Но карикатуры бывают разные: острые и тупые, злые и добродушные, талантливые и бездарные. Карикатуры г. Чуковского — блистательны. Они нарисованы с такой силой, с такой яркостью, что как бы ослепляют и совершенно заслоняют истинный образ писателя. Я думаю, что Валерий Брюсов, прочтя статью о себе в книге г. Чуковского, несколько дней не мог отделаться от навязчивой мысли: а что, если я в самом деле — поэт прилагательных? А. Рославлева долго будет нам трудно представить себе в ином образе, как Рыжего, бегущего за Валерием Брюсовым, восклицая «и я! и я!», Сергеев-Ценский так навсегда и останется «мозаистом, вырезывающим все новые стеклышки, которых и склеивать-то не хочет», а г. Ар-



Владислав Ходасевич. Молодость. М., 1908. Обложка

дов — «поэтом волостных писарей». Точно так же трудно забыть отдельные меткие выражения г. Чуковского, которые он с расточительностью богача рассыпает по своим этюдам. Теперь при имени г. Анатолия Каменского всегда будет вспоминаться восклицание, которым г. Чуковский начинает его характеристику: «Остерегайтесь подделок!» К Семену Юшкевичу теперь как бы приклеено замечание Чуковского: «Сочувствовать униженным и оскорбленным под прикрытием чужого стиля — не одно ли это и то же, что благотворить из чужого кошелька». Наконец, чтó лучше характеризует лжеанархизм наших современных посрамителей буржуазии, как не слова Чуковского по поводу М. Арцыбашева: «Ах, Боже мой, если ты бунтовщик — бунтуй. Хочешь славить плоть — славь. Но если тебе для бунта нужна таблица умножения, а для прославления плоти — канцелярия, так уж лучше оставь это занятие и окончательно займись выпиливанием по дереву».

Самый большой недостаток книги г. Чуковского тот, что иногда он пытается писать совершенно серьезно, забывает, что он рисует карикатуру, и начинает вносить в нее другие черты, тоже подлинные, но затемняющие одну, основную, выбранную им. В таких случаях карикатуры получаются несколько тяжелые, их яркость затемнена портретным сходством. Но таких

немного, а большинство портретов сделаны рукой смелой, уверенной и до поразительности легкой. Книга за один год вышла третьим изданием, и мы очень рады, что читатели предпочитают знакомиться с современной русской литературой по этим блестящим и верным карикатурам, а не по тусклым и бессильным изображениям разных гг. Абрамовичей, под учительским карандашом которых все образцы искажаются до неузнаваемости.

АНДР. ШЕМШУРИН. СТИХИ В. БРЮСОВА И РУССКИЙ ЯЗЫК. М., 1908

В книге г. Андр. Шемшурина 150 стр. и два алфавитных указателя: внешность настоящего научного исследования. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что книга обнаруживает крайнее невежество и достаточную недобросовестность автора. Г. Шемшурин подвергает сомнению или, лучше сказать, опротестовывает в стихах Вал. Брюсова чуть ли не каждое выражение, но достигает этого тем, что отказывается понимать, или в самом деле не понимает, смысла самых простых слов.

Так г. Шемшурин не понимает всех новообразований, конечно, не созданных В. Брюсовым, но вошедших в употребление за последнее полстолетие. Г. Шемшурин уверяет, что по-русски не может быть слова «безбрежность» (стр. 92), отрицает слова: «услада» (43), «предзакатный» (14), «прерывный» (17), «неоглядный» (34), «благостно» (93) и т. под. Столь же решительно восстает он против множ. числа от слов: «дым», «шум», «миг», «свет» и т. под. (7—10). Но, с другой стороны, г. Шемшурин не понимает и всех старинных выражений, так что приходится заключить, что ни с языком славянской Библии, ни с языком наших поэтов он не знаком вовсе. Он не понимает слов: «довременный» (стр. 13) (ср. у Державина — «Хаоса бытность довременну»), «постигнуть» (48) в смысле застигать, случиться (в словаре Даля пример «Буря постигла нас в пути»), «соседить» (13), «прянуть» (46), «избыть» (44), «дольный» (97), «воскрылия» (45) и т. под. Еще менее понимает он, объявляя их бессмыслицей, старинные словообороты, напр., «править» с вин. пад. (98) в смысле «исполнять» (ср. у Даля пример: «Править службу цареву»), «следить» с вин. пад. (25) (у Пушкина: «Движенья ратные следят»), «бросить» с род. пад. (76) (у Даля: «Прибрасывай дровец к костру»), и особенно употребление «как» при сказуемом (63, 89 и др.), что кажется г. Шемшурину верхом нелепости (хотя вряд ли кто-нибудь усомнится в правильности хотя бы такого предложения: «он лежал как мертвый»).

По временам трудно бывает различить, где кончается простительное невежество г. Шемшурина и начинается сознательная недобросовестность. Когда из двустишия В. Брюсова

Но там внизу, когда тумана
Раздвинулся густой покров,—

г. Шемшурин приводит лишь первый стих (стр. 83) и обвиняет В. Брюсова, что он образовал «женский род от слова *туман*»,— что это — недомыслие или недобросовестность? Когда слово «платами» г. Шемшурин понимает как форму от слова «плата», а не от «плат» и укоряет В. Брюсова за получающуюся бессмыслицу, что это: неведение или передержка? Когда слово «целить» г. Шемшурин намеренно понимает в смысле «прицеливается», а не «исцеляет», когда слово «дали» производит от слова «дать», а не «даль», а «стали» от слова «стать», а не «сталь», что все это: милые шутки или что иное? Как, наконец, назвать то обстоятельство, что две трети примеров г. Шемшурина взято из юношеских стихотворений В. Брюсова, о которых он писал (в предисловии к Собранию своих стихов), что сам теперь находит в них многое «бессильным и неудачным»?

Во всех случаях, когда г. Шемшурин выходит за пределы простого словотолкования, оказывается он еще более неподготовленным к своей роли. Так, напр., три страницы (38—40) у г. Шемшурина заняты выписками тех мест, где в стихах В. Брюсова есть ассонансы и игра звуками («ветер веет», «радостные радуги», «и плыли и пели в метели, в грозе»...). Г. Шемшурин, воображая, что это все «выдумки» Бальмонта, не знает, конечно, что этот прием составляет, так сказать, основу стиха у латинских поэтов и что из Вергилия он мог бы привести таких примеров не три страницы, а все триста. Очень поучительно также место, из которого явствует, что г. Шемшурин не ведает разницы между Алкивиадом и Александром Македонским (67), или другое, где он недоумевает на такое достаточно обычное явление, как восход и заход звезд (90). Что касается до общих, скажем, «эстетических» воззрений г. Шемшурина, то они достаточно характеризуются следующей его фразой: «Мне говорили (?кто?), что стих должен быть легким, воздушным, мечтою слова, грезой, которую оскорбляет всякое усилие мозга, даже самомалейшее» (стр. 11). Мы полагаем, что те, которые хотят избегнуть «самомалейшего усилия мозга», сделают лучше, оставив поэзию в покое. Г. Шемшурин ошибся адресом, ему надо было обратиться не к книге поэта, а в кафе-шантан.

Окончательно «зарезывает» себя г. Шемшурин тем, что в конце книги прилагает разбор стихов Тютчева, причем оказывается, что у Тютчева — все те же «ошибки» и «недостатки», как у В. Брюсова. Мы уверены, что произошло это от того, что г. Шемшурин вовсе не знаком с языком поэтов. Если бы он взялся по своему методу разобрать Пушкина, он должен был бы прийти к выводу, что и Пушкин русского языка не знает, а знает он, Андр. Шемшурин. Во всяком случае, мы полагаем, что В. Брюсову не особенно обидно оказаться таким же стилистом, как Тютчев, или даже его учеником.

Конечно, вопрос о поэтическом языке — большой вопрос. Еще недавно на страницах «Весов» Вяч. Иванов писал: «Во все эпохи, когда поэзия, как искусство, процветала, поэтический язык противополагался разговорному и общепринятому, и как певцы, так и народ любили его отличия и особенности и гордились ими» («Весы», 1908, № 8, стр. 87). Кроме того, поэтический язык всех истинных поэтов всегда отличался резкими индивидуальными особенностями, и мы, напр., считаем возможным не только говорить о «языке Софокла», «языке Вергилия», «языке Марциала», но и интересоваться, в каком именно смысле тот или другой автор употреблял то или иное слово. Нет сомнения, что немало своеобразностей в употреблении слов и в грамматических конструкциях есть и в языке Валерия Брюсова, но разбирать их подробнее по поводу книги г. Андр. Шемшурина мы считаем неуместным.

ОТВЕТ

В одном из новых журналов нашли мы «открытое письмо» г. Сергеева-Ценского, обращенное к «Весам». Г. Сергеев-Ценский «требует», чтобы редакция «Весов» *немедленно* на страницах своего журнала извинилась перед ним «за грубый базарный тон своего сотрудника г. Останина». (Н. Останин поместил в «Весах» две рецензии на книги г. Сергеева-Ценского — 1907, № 11 и 1908, № 2). «Хотелось бы,— пишет г. Сергеев-Ценский,— чтобы помнили, что у писателя есть простое, свойственное человеку вообще, чувство человеческого достоинства, и говорить о нем, что он кого-то «ограбил», «обокрал» и т. д., и все это для красного словца, для уличных эффектов... Зачем?»

Если г. Сергеев-Ценский находит себя оскорбленным в своем «простом, свойственном человеку вообще, чувстве человеческого достоинства», мы, разумеется, перед ним извиняемся. Касаться его *как человека* «Весы» не имели в виду и вполне уверены, что он — человек безупречно честный, никого не «ограбил», не «обкрадывал» и не совершит ничего подобного никогда впредь. Но для непредубежденного читателя не может быть сомнений, что г. Останин вовсе не имел в виду г. Сергеева-Ценского как человека и своим *сравнением* с грабежом хотел только пояснить свою мысль о полной ненужности его литературных произведений. В этой оценке г. Сергеева-Ценского *как писателя* редакция «Весов» всецело присоединяется к Н. Останину. Мы также считаем, что все, что есть в произведениях г. Сергеева-Ценского сколько-нибудь ценного, принадлежит не ему, но присвоено им себе (сознательно или бессознательно, не все ли равно?) у других писателей. А то внимание, которым пользуется г. Сергеев-Ценский в некоторых кругах

читателей, побудило нас без колебаний дать место заметкам г. Останина, поставившего вопрос прямо: принадлежит ли г. Сергееву-Ценскому то, что он выдает за свое?

Что же касается обвинения, что резкие выражения были допущены критиком «для красного словца»,— мы это отвергаем безусловно. Критика «Весов» никогда не искала дешевого успеха у читателей и не надеется когда-либо пользоваться им. Но, к глубокому сожалению, в современной русской литературе слишком много таких явлений, которые не могут не вызвать выражений крайнего и решительного негодования.

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

К. Д. Бальмонт. Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. Изд. «Шиповник». СПб., 1909. Ц. 2 р.

Я думаю, что каждый, кто действительно любит и ценит поэзию Бальмонта, раскрывал «Зеленый вертоград» не без опасения. Последние книги Бальмонта, в том числе ряд сборников стихов: «Злые чары», «Песни мстителя», «Жар-птица», «Птицы в воздухе», могли только огорчить его друзей. Свернув с того пути, по которому он шел раньше и по которому покорно последовала за ним едва ли не вся русская поэзия, Бальмонт в своих новых произведениях ставил себе такие задачи, которые явно не в силах был выполнить. Его переложения русских былин, его попытки пересказать предания славянские, литовские, скандинавские, майские и песни всех иных культурных и диких народов, его выступления в роли певца современности — все это только давало повод подозревать, что Бальмонт *ищет* вдохновения, что «певучая сила» в его душе иссякает.

С первых страниц «Зеленого вертограда» убеждаешься, что эти темные опасения не оправдались. В новой книге Бальмонта перед нами опять — не мертвая работа опытного стихотворца, но живое дело истинного художника. Особенно первая половина сборника исполнена мощного творческого подъема, напоминающего о лучших страницах «Горящих Зданий». Нежная четкость образов, неизменная музыкальность размеров, разнообразие форм стиха и строфы,— иначе сказать, все лучшие стороны поэзии Бальмонта опять встречают нас в целом ряде стихотворений «Вертограда». Читая предыдущие книги Бальмонта, хотелось их критиковать, оценивать; читая «Вертоград», хочется им наслаждаться, по нему учиться, заучивать его стихи наизусть.

Однако в «Вертограде» Бальмонт не вернулся к своим прежним темам и прежним приемам; здесь он остался верен тому завету, который сам когда-то заключил в певучую строку:

Тот же дважды я не буду: боль[illegible]меньше, но вперед!

Новая книга Бальмонта — тольк[illegible] новая веха в его блужданиях «по всем мировым полям». Как в «Жар-птице», как в «Птицах в воздухе», как в «Зовах древности», Бальмонт и в «Вертограде» отправляется от чужого творчества, притом творчества народного, старается перенять его свойства, передать его красоту, воспроизвести его создания. И на этот раз Бальмонту удается его замысел: чужое творчество действительно повторяется, отражается в его поэзии, как «небо в реке убегающей».

Надо думать, что эта удача в значительной мере зависит от особенностей тех образцов, к которым Бальмонт хотел приблизиться. Впервые попытался он отозваться на звуки, созвучные с его творчеством. В «Жар-птице» он брал темы преимущественно эпические. Но эпос совершенно чужд его дарованию, по существу, остро лирическому. В «Майе» («Птицы в воздухе») и в «Зовах древности» он порывался слиться то с холодной и жестокой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая. Все это стихии, также чуждые его творчеству. В «Вертограде» он подошел к стране, где дышат тем же воздухом, как в его поэзии, где «верят в те же сны» и «молятся тем же тайнам».

В «Зеленом вертограде» Бальмонт хотел воссоздать песни наших раскольников, именно «распевцы» так называемых «хлыстов» или «людей Божиих». При всей безыскусственности «распевцев», они все же создания души в известном смысле утонченной. В этих песнях, исключительно лирических, всегда есть доля той внутренней силы, которую пренебрежительно называют то опьянением, то безумием. «Распевцы» любят говорить образами, аллегориями, и их аллегоризм часто переходит в истинный символизм. Так, общество верных «распевцы» называют «садом зеленым» или «царским», в котором «сам батюшка» насадил «кипарисные древа», где таятся «Божьи птички» или «белые голуби», сравнивают отдельные общины — с «кораблями», на которых есть свой «кормщик» или «кормщица», свои «христы», «воспреемники», «пророки», «пророчицы», видят в белых рубахах молящихся — «белые ризы», в платочках — «крылья архангела» и т. п. Все эти черты близят поэзию «распевцев» к поэзии К. Бальмонта. Впрочем, и все мировоззрение «людей Божиих», их вера в экстаз, дающий прозрения в мистический смысл мира, их надежда — узреть Бога в таинствах плоти, их изысканная мистическая чувственность, при аскетическом конечном идеале,— во многом соприкасается с признаниями, рассеянными в «Горящих Зданиях», в «Будем как Солнце» и других книгах Бальмонта.

Среди современных русских поэтов Бальмонт один из немногих неустанных *искателей Бога.* В его поэзии, быть может, с наибольшей остротой, чем в творчестве всех, не обинуясь, его

современников, выражена мучительная противоположность между *святостью* и *грехом*. Бальмонт из числа вечно тоскующих по утраченному идеалу невинности. Уже в раннем сборнике Бальмонта «Под северным небом» есть строки, которые можно поставить эпиграфом ко всему его творчеству, потому что позже повторяет оно неустанно, под тысячью образов, тот же вопрос к Создателю:

Зачем ты даровал мне душу неземную
И приковал меня к земле?

Прямым отголоском этого крика кажутся стихи «Перед итальянскими примитивами», в сборнике «Будем как Солнце», этой книге, наиболее полно отразившей всю душу Бальмонта:

Помнишь, они говорят: «До свиданья,
Брат во Христе! До свиданья — в Раю!»
. . . .
Брат мой, как я, истомленный во мгле,
Где же достать нам с тобой упованья
На измененной земле?

Несколько по-другому звучит этот вопрос в «Горящих Зданиях»:

Если где-нибудь за миром
Кто-то мудрый миром правит,
Отчего ж мой дух, вампиром,
Сатану поет и славит?

Две поэмы Бальмонта кажутся нам особенно характерными в этом отношении: «Звезда Пустыни» (в сборнике «Тишина») и «Заклятие» (в сборнике «Будем как Солнце»). В одной из них — весь экстаз Богоискателя, в другой (что́, быть может, существеннее) — голос ужаса перед грехом, голос покаяния. Но почти каждая страница Бальмонта свидетельствует, как остро ощущает он антитезу между Злом и Добром, между Богом и Дьяволом. Бальмонт не способен — быть «по ту сторону добра и зла», и не случайно он воскликнул:

Чтоб видеть высоту, я падаю на дно.

Эта неуспокоенная, мистическая тоска о Боге, неустанно вспыхивающая все новыми зарницами в творчестве Бальмонта, и сроднила его с поэзией «людей Божиих», дала ему волшебный ключ к ее сокровенным тайнам.

Стихи «Зеленого вертограда» довольно тесно связаны с текстом отдельных «распевцев», порой повторяя целые выражения из них. Но, разумеется, Бальмонт внес в эту поэзию немало своего, индивидуального. Он не был только пересказчиком чужих стихов, но творил заново, по существующим образцам, как творили и слагатели подлинных «распевцев». Особенно ясно сказалось это в форме стихотворений. Бальмонт не сохранил стиха раскольничьих песен, далеко не всегда рифмованного,

вовсе не строго размерного, основанного более на равновесии образов (как и стих наших народных песен), чем на счете ударений. Но, замыкая те же темы в правильно ритмические строки, Бальмонт сумел сохранить характерные движения стиха «распевцев», и это открыло ему целый ряд совершенно новых, впервые звучащих по-русски размеров. Вообще с точки зрения техники «Вертоград» дает едва ли не больше, чем другие книги Бальмонта, который часто даже в лучших своих созданиях довольствовался, так сказать, готовой, много раз испытанной формой.

В целом мы считаем «Зеленый вертоград» — прекрасной книгой. Читая ее, мы понимаем наконец, что́ *хотел* сделать Бальмонт из своей «Жар-птицы», и можем только жалеть, что его замысел не осуществился. Менее удачной кажется нам в «Вертограде» вторая часть. Вообще сборник выиграл бы, будь он короче. Некоторые стихотворения, вошедшие в него, только повторяют, более слабо, основные песни и только отражают, более бледно, их красоту.

P. S. Ввиду некоторых журнальных заметок и частных писем, полученных мною, считаю нужным прибавить несколько строк pro domo mea.

Я нисколько не имею притязаний быть непогрешимым в своих критических оценках. Напротив, я уверен, что критика современников всегда, роковым образом, близорука. Полагаю, что и я не умею избежать в своих оценках ошибок и промахов, которые будут совершенно явны следующему за нами поколению. Но думаю, что эти ошибки и промахи не зависят нисколько от того, что я разбираю книги писателей «одного со мной лагеря». Напротив, чтобы судить о чем-либо, необходимо стоять с ним на одной почве. Спор только тогда может быть плодотворным, когда оба спорящие согласны в каких-либо основных положениях. В частности, с Бальмонтом меня связывает давняя дружба, которой я горжусь. Но я ни в каком случае не допускаю, чтобы это обстоятельство могло мешать беспристрастности моих суждений об его книгах. Дать себе сознательный отчет в своих непосредственных впечатлениях от этих книг и понять их место среди поэтических созданий современности — вот две задачи, которые я ставлю себе как критик К. Бальмонта.

Замечу еще, что я говорю о критике, старающейся дать оценку объективную и потому основанную тоже на объективных данных. К критике субъективной, критике лирической, стремящейся интуитивно угадать внутренний смысл произведений и интуитивно воссоздать целостный образ художника,— мои слова, конечно, не относятся. Написать *по поводу* данного произведения несколько лирических страниц — это, быть может, цель, достойная истинного художника, но я бы предложил не называть это дело «критикой».

1909

1917

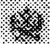


РУССКАЯ
МЫСЛЬ.

ГОДЪ ТРИДЦАТЫЙ.

ЯНВАРЬ.





МОСКВА
[illegible] И. Н. Кушнеревъ и К°, [illegible]
[illegible]

К. Д. БАЛЬМОНТ. ХОРОВОД ВРЕМЕН. Полное собрание стихов. Том X. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1909. Цена 1 р. 20 к.

К. Бальмонт принадлежит к числу тех субъективных лириков, для которых впечатления жизни — не материал, подлежащий переработке по сознательному замыслу художника, но — уже готовые темы стихотворений. Такие лирики как бы осуществляют идеал поэта-эхо, о котором говорил Пушкин (хотя сам он таким эхо не был): их поэзия безвольно отражает все пережитое, как эхо безвольно повторяет все долетающие звуки,— «ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом...». Но поэт, который довольствуется ролью эхо, который только запечатлевает в музыкальных строках переживаемые впечатления, не может не достичь сравнительно скоро до роковых пределов своей поэзии. Быстро смыкается, по выражению Баратынского, «тесный круг подлунных впечатлений», ибо мир простых ощущений, со всеми их оттенками, ограничен и исчерпаем, и только определенное миросозерцание, осмысливая летящие мгновения, располагая их в перспективе, открывает все их бесконечное разнообразие. Очарование лучших стихотворений К. Бальмонта состоит в том, что это — «куски жизни», верные и прозрачные зеркала, в которых непосредственно отражены мимолетные переживания души чуткой, нежной и красивой. Но в ряде незабываемых книг, обогативших русскую литературу,— «Тишина», «Горящие Здания», «Будем как Солнце», «Только любовь»,— К. Бальмонт явил нам все извечные «лики жизни» отраженными в своей душе и едва ли не исполнил весь свой подвиг как лирический поэт. Ему предстоит теперь или найти в себе иное отношение к миру, или довольствоваться пополнением и завершением своего прежнего творчества и очень грустно, что, не

сознавая этого, он часто предпочитает перепевать самого себя, сам вступив в ряды своих бессильных последователей и ненужных подражателей.

«Хоровод времен» обладает всеми недостатками последних книг К. Бальмонта. Прежде всего надо указать на неоригинальность многих стихотворений, только повторяющих, и более слабо, прежние темы К. Бальмонта (таковы, напр., «Песня звезды», «Оахака», «По-морскому», «Стрела»). Далее — на неряшливость языка, выражений, лишь кое-как намекающих на то, что поэт хочет сказать, и на небрежность формы, нередко совершенно случайной, шаблонной. Как и в предыдущих книгах, везде, где К. Бальмонт пытается выйти из заколдованного круга своих обычных настроений, он терпит полную неудачу, и не представляет труда высмеять его книгу (что и сделал один из критиков) на основании такого стихотворения, как «Лен», или такого, как «Комета», где нелепости астрономические, логические и просто грамматические громоздятся одна на другую. Наконец, там, где К. Бальмонт высказывает свое profession de foi, он обнаруживает крайнюю косность своих воззрений, ибо в наши дни торжественно заявлять такие максимы, как: «После не существует, всегда есть только — теперь, сейчас», нисколько не оригинальнее, чем повторять как новое откровение: «Люби ближнего своего!»

И однако такова сила непосредственного дарования К. Бальмонта, что оно все же торжествует над всеми враждебными и губительными условиями и в новой книге не раз вспыхивает ярко в созданиях пленительных и единственных. Еще несколько новых, до сих пор не явленных миру уголков своей души открывает нам поэт, еще новые, нежданные, прихотливые деревца выращивает он в саду своей поэзии, и мы, любя этот роскошный, благоуханный сад, не можем не принимать его поздних детей с особой радостной нежностью. Встречая в «Хороводе времен» после ряда несносных стихов, кричащие недостатки которых можно просмотреть только при полной критической слепоте, драгоценные жемчужины поэзии, мы тешимся ими вдвое, зная, что им суждено сверкать в венце нашего любимого поэта. Такие жемчужины разбросаны по разным страницам книги, но мы особенно выделяем, по утонченности чувства и по мелодичности напева, напоминающим счастливейшие создания К. Бальмонта, такие стихотворения, как «По бледной долине» (особенно в его первой части), «Ландыши», «Лунный камень», «Небесный бык», «Опрокинулись реки», «Рассвет». Глубокое волнение вызывает в нас и большая поэма, заключающая книгу, «Из белой страны». В ряде лирических отрывков с немалой силой изображает здесь К. Бальмонт ужас одиночества и его медленно вырастающее безумие. Одной этой поэмы достаточно, чтобы сделать «Хоровод времен» — книгой, дорогой для всех, кто любит поэзию и умеет ценить Бальмонта.

А. М. ЖЕМЧУЖНИКОВ. ПРОЩАЛЬНЫЕ ПЕСНИ (1900—1907). СПб., 1908 г. Ц. 1 р.

Уже «Песни старости», появившиеся в 1900 г., показали наглядно и убедительно, что дарование А. М. Жемчужникова с годами не только не ослабло и не одряхлело, но, напротив, странно окрепло и выросло. Только в своих старческих стихотворениях А. М. Жемчужников сумел взять совершенно самостоятельный тон, смог показать всю самобытность своей души и поэзии. Той же самобытностью дышат и «Прощальные песни», которые по свежести и оригинальности своего напева кажутся созданиями юности, хотя автор и признается:

С прибывкой лишь трех лет мне было б девяносто.

Основная прелесть поэзии А. М. Жемчужникова состоит в его умении на все совершающееся взглянуть со своей самостоятельной точки зрения и эту точку зрения определить ясно, кратко и метко. Говоря о Вл. Соловьеве, он находит для его характеристики такие счастливые слова: «Тот высший мир манил его, где вечность заслонила время». О том же Вл. Соловьеве он говорит еще, почти с афористической краткостью и меткостью: «Он на земле был не жилец, а в даль стремившийся прохожий». Изображая церковную службу, он дает целую картину одним стихом: «В знойном и струистом блеске освещения»... Как-то по-новому озаряет он знакомый образ, желая выразить предчувствие смерти: «Будто бы тяжелый занавес пред тайной, хоть еще не поднят, но уже колышется». С острой иронией задает он вопрос «националисту»: «Ты как же старину взлюбил: как гражданин,— иль антикварий?» И впечатление от таких поразительно удачных оборотов речи, в которых слово торжествует свою победу, передавая мысль со всей отчетливостью,— усиливается еще тем, что они «оперены» блестящими и легкими рифмами. Не насилуя стиха, не притягивая на конец его случайных слов, Жемчужников умеет всегда находить созвучия свежие и неожиданные. Во всей книге почти нет банальных и расхожих рифм, но немало таких, которые появляются в первый раз и самым своим своеобразием заставляют особенно живо воспринять образ или мысль поэта.

Сам Жемчужников говорит в одном стихотворении:

Как мне для мысли облик нужен,
Так мысль под формой мне нужна.

Действительно, среди «Прощальных песен» нет ни одного стихотворения, которое было бы просто пластинкой фонографа, записавшей полученные извне впечатления. Каждое стихотворение, в своей глубине, есть раздумие над пережитым, оценка его, и это придает образам поэта строгую стройность. Но в то же время видно, что каждое слово в стихотворении взвешено и об-



Ал. Кондратьев. Стихи. Кн. 2-я. СПб., 1909. Обложка

думано, поставлено на свое место не случайно, а сознательно, что каждый стих огранен с усердием любителя, понимающего в таких вещах толк. Старый поэт не довольствовался одной «мыслью», но внимательно искал для нее такого облика, в котором она была бы всего выразительнее; он любил не только «идеи», но и «слова». Может быть, в этом соединении культа формы и культа содержания и таится объяснение той молодости, которой веет от старческих стихов А. М. Жемчужникова.

Ал. КОНДРАТЬЕВ. СТИХИ. Книга 2-я (Черная Венера). СПб., 1909 г. Ц. 75 к.

Сам Ал. Кондратьев признает за собой как поэтом ту заслугу, что он —

К жизни от сна пробудил фавнов, сатиров и нимф.

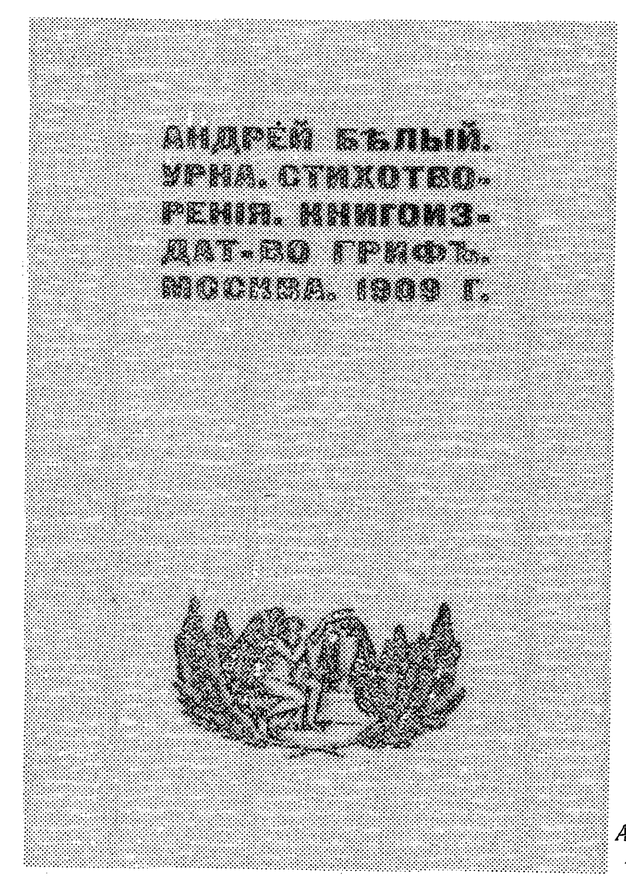
Конечно, он далеко не одинок в своей любви к образам античных мифов, к преданиям древнего Востока, Эллады и Рима. Конечно, можно составить длинный список поэтов, русских и французских, оказавших свое влияние, притом слишком явное, на поэзию Ал. Кондратьева. Конечно, на древность он смотрит сквозь лжеклассическую и романтическую призму. Конечно, форма его стихов не всегда обусловлена содержанием, порою совершенно случайна. Но все же на картинах и образах поэзии Ал. Кондратьева есть отблеск вечной красоты Эллады, вечной тайны древнего Востока. В античных преданиях, в древнем мире он иногда умеет увидеть что-то свое, что-то новое, и выразить это ярко и отчетливо. Особенно удачными кажутся нам стихи: «Нимфа, преследующая отрока», «Парис — Ахиллесу», «К берегам Илиона», «Пирифой — Тезею», «Вельзевул», «Признание Нимфы». Эти стихотворения еще раз доказывают всю живучесть «антологической поэзии», во все эпохи возрождающейся вновь и вновь. Заметим, что со времени первого сборника своих стихов (1905 г.) Ал. Кондратьев сделал большие шаги вперед и, главное, научился придавать своим стихам больше сжатости и стройности. Общим недостатком его поэзии попрежнему остается ее холодность (впрочем, всегда свойственная поэзии антологической) и ее гибельная склонность к общим местам. Из недостатков формы отметим — расположение слов. Ал. Кондратьев располагает слова, принимая в расчет только требования размера и не считаясь (кроме, конечно, счастливых исключений) с тем значением, какое принимает слово, занимая то или другое место в предложении, то или другое место в стихе.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. УРНА. Стихотворения. Книгоиздат. «Гриф». М., 1909 г. Ц. 1 р.

«Урна» — книга стихов чисто лирическая. Почти во всех стихотворениях, собранных в ней, автор говорит от первого лица, не объективируя своих переживаний, не прикрываясь никакой маской. Это — непосредственные признания поэта, его исповедь[1].

В предисловии А. Белый сам выясняет то настроение, которым проникнута его новая книга. По его толкованию, он в своих юношеских созданиях «до срока» (т. е. не будучи к тому достойным образом подготовлен) попытался «постигнуть мир в золоте и лазури» и горько поплатился за свое дерзновение: он был духовно *испепелен* той страшной тайной, к которой

[1] В этом отношении «Урна» резко отличается от другой книги А. Белого, «Пепел», вышедшей на несколько месяцев раньше, но обнимающей стихи того же периода (1906—1909 гг.). В «Пепле» собраны именно те стихотворения, в которых поэт объективирует свои чувства, ищет, для выражения своего *я*, приемов эпоса.



Андрей Белый. Урна. М., 1909. Обложка

осмелился приблизиться. «В «Урне»,— пишет А. Белый,— я собираю свой собственный пепел. Мертвое *я* заключаю в Урну, и другое, живое *я* пробуждается во мне к истинному». Может быть, поэт в своем объяснении несколько идеализирует смысл пережитого им, но он прав в том, что стихи «Урны» — это пепел испепеленной чем-то страшным души. Поэзия «Урны» — поэзия гибели, последнего отчаяния, смерти. Лейтмотивы большинства стихотворений — «гробовая глубина» и «безмерная немая грусть». Самое характерное восклицание книги — страстный призыв смерти:

> Мне жить? Мне быть? Но быть — зачем?
> Рази же, смерть!

Чтобы выразить эти мучительные переживания, чтобы рассказать нам трагедию своего «самосожжения», А. Белый должен был найти соответствующие ритмы и соответствующий

стиль речи. Стихи «Урны» показывают, что А. Белый сознал эту задачу, потому что все они написаны в форме крайне характерной, резко отличающейся и от его юношеских стихотворений, и от стихотворений, соединенных в сборнике «Пепел». Правда, местами на стихах «Урны» чувствуется влияние Пушкина, Баратынского, Тютчева и других наших классиков, которых, по-видимому, последнее время изучал А. Белый, но это влияние, так сказать, растворено в самобытных приемах творчества. В «Урне» А. Белый выступает как новатор стиха и поэтического стиля и вводит в русскую поэзию метод письма, которым до него еще никто не пользовался. Стихи «Урны» гипнотизируют читателя, заставляют его, против воли, войти в настроение поэта. То впечатление, какое они производят, ближе напоминает впечатление от музыки, чем от поэтического произведения.

Анализируя этот стиль, мы находим, что он основан на трех особенностях: на отрывочности речи, на постоянных повторениях одних и тех же слов и на широком употреблении ассонансов. Речь А. Белого состоит из очень коротких предложений, в два-три слова, среди которых зачастую нет сказуемого. Самые слова выбраны тоже небольшие, короткие, двусложные или даже односложные. Все это обращает речь как бы в ряд восклицаний:

> С тобой Она. Она как тень,
> Как тень твоя. Твоя, твоя...
> Приди. Да, да! иду я в ночь...
> Молчу: немой молчу. Немой стою...
> Да, я склонюсь. Упьюсь тобой, одной
> Тобой... Тогда... Да, знаю я...

В этой отрывочной речи постоянно, упорно повторяются одни и те же слова и выражения:

> Засни,— Засни и ты! И ты!..
> Но холод вешних — Струй,
> Нездешних — Струй,—
> Летейских струй,
> Но холод струй...
> Сухой, сухой, сухой мороз...
> Но темный, темный, темный ток окрест...

Это повторение слов заменяется иногда соединением слов, сходных по значению (большею частью эпитетов):

> ...горишь
> Ты жарким, ярким, дымным пылом...
> ...нежный, снежный, краткий,
> Сквозной водоворот...
> ...провал пространств
> Иных, пустых, ночных...

Или же соединением слов, сродных по корню, наприм., глаголов, различающихся лишь приставками:

Изгложет, гложет ствол тяжелый ветер...
Как взропщут, ропщут рощи...
Прогонит, гонит вновь...
Пролейся, лейся, дождь...

И этот отрывистый, составленный из повторений, язык весь пронизан ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами, так что постоянно повторяются, возвращаются не только те же образы и слова, но и те же звуки:

Ни слова я... И снова я один...
Легла суровая, свинцовая — легла...
И тенью лижет ближе,
Потоком (током лет)...
Но мерно моет мрак...
В лазури, бури свист...
Сметает смехом смерть...

Не будем обвинять эту технику стиха в искусственности. Вряд ли возможно установить точно, где кончается *искусство* и начинается *искусственность*. Римские поэты сходными приемами умели достигать высшей изобразительности речи. Не будем упрекать А. Белого и за то, что ассонансы, которыми он пользуется, нередко примитивны и что в нагромождении как их, так и повторений он иногда доходит до явного излишества. В мало исследованных областях трудно различать пределы. Заметим только вскользь, что некоторые повторения А. Белого граничат с комическим, напр.:

Подмоет, смоет, моет тень,
Промоет до зари...

Гораздо серьезнее другой недостаток стихов А. Белого: их утонченность — односторонняя. Проявляя величайшую заботливость о звуковой стороне стиха, А. Белый порой забывает другие элементы поэзии, пожалуй, главнейшие. Так, оставляет многого желать язык стихов. А. Белый пользуется словарем самым пестрым, где рядом со смелыми (и не всегда удачными) неологизмами нашли себе место совершенно излишние славянизмы: «древеса», «очеса», «словеса», «зрю», «лицезрю», «емлю», «зане» и т. п. Весьма оспорима форма настоящего времени, производимая А. Белым от глаголов совершенного вида: «ударит», «прыснет», «взропщут», «проскачет», «просечет»; для нас эти формы сохраняют смысл будущего времени. Сомнительными кажутся нам выражения: «метет душа» (в смысле — «взметает»), «краи» (вместо — «края»), «окуревáется», «века летучилась печаль», «твердь изрезая» (т. е. «изрезывая»), «те земли яснятся», «копие... на сердце оборви мое» и т. п. С другой стороны, далеко не все образы в стихах «Урны» отчетливы и действительно «изобразительны». Встречается в книге немало выражений условных, риторических восклицаний и натянутых метафор. Стразой, а не настоящим бриллиантом кажется нам эпитет «немой», приставляемый А. Белым к целому ряду существительных: у ночи «немая

власть», бездна лет «немая», нетопыри «немые», тени «немые», укор «немой», прибой «немой», «стою немой, молчу немой»... Риторикой считаем мы, напр., выражение: «Хотя в слезах клокочет грудь — как громный вал в кипящей пене». Неудачным кажется нам образ: «вскипят кусты» (т. е. взволнуются), который несколько раз повторяется в книге; не более удачным,— когда говорится о тех же кустах, что они «хаосом листьев изревутся». Не без труда проникли мы в смысл двустишия:

В окне: там дев сквозных пурга,
Серебряных, их в воздух бросит.

Вообще «дурная» неясность, неясность, происходящая от неловкости выражений, встречается в книге не так редко, как нам того хотелось бы. В одном стихотворении А. Белый грозит своим врагам:

Вас ток моих темнот
Проколет...

Лучше было бы, не для врагов А. Белого, но для него самого, если бы в его стихах было меньше этого «тока темнот».

О ДИКАРЯХ

О ЛЬВЕ МОВИЧЕ И ДР.

Есть люди культурные и есть дикари. Изъяснить дикарю круг интересов, которыми живет культурный человек, конечно, невозможно. Вопросы науки и искусства, политики и общественной жизни — покажутся дикарю совершенно непонятными. Чтобы освоить с ними дикаря, его надо будет сначала воспитать, а на это потребны целые годы.

В русской критике до сих пор встречаются дикари, спорить с которыми совершенно бесплодно: их надо бы раньше воспитать.

М. Кузмин сделал мне драгоценный подарок: посвятил мне повесть «Подвиги Александра». Читатели «Весов» помнят, что посвящение было сделано в форме сонета-акростиха.

Я постарался, насколько сумел, ответить М. Кузмину, в той же форме сонета-акростиха.

И М. Кузмин, и я, мы хорошо знаем, что эти два сонета относятся к той области, которую французы еще недавно называли poésie légère. Это — поэтические мелочи, достоинство которых в том, насколько изящно, насколько безукоризненно они сделаны.

Пушкин — автор «Бориса Годунова». Но это не мешало ему писать своим друзьям письма в стихах и потом печатать их в собрании своих стихотворений (см. издания его стихов 1826 и

1829 гг.). Пушкин хорошо знал, что между «Борисом Годуновым» и этими посланиями — пропасть громадная, но что одно не мешает другому. Все культурные люди понимают это так же.

Но вот нашелся некий г. Лев Мович, который, очевидно, этого не понимает. В № 5 «Образования» он с великим негодованием осуждает те два сонета, которыми мы обменялись с М. Кузминым.

Во-первых, г. Льву Мовичу кажется, что писать послания друзьям — значит рекламировать их, «восхвалять своих». А почему так? Баратынский писал Языкову:

Языков, буйства молодого
Певец роскошный и лихой!

Было ли это рекламой?

Пушкин писал послания Языкову, Баратынскому, Дельвигу и другим, с которыми был в дружеских отношениях. Мне случалось писать послания А. Белому, Вяч. Иванову, К. Бальмонту, М. Кузмину, потому что их я считал и считаю своими друзьями. Это совершенно естественно, и, наоборот, было бы странно, если бы я стал рассылать стихотворные послания лицам, мне незнакомым. Так, например, г-ну Льву Мовичу я послания не писал и, вероятно, не напишу никогда.

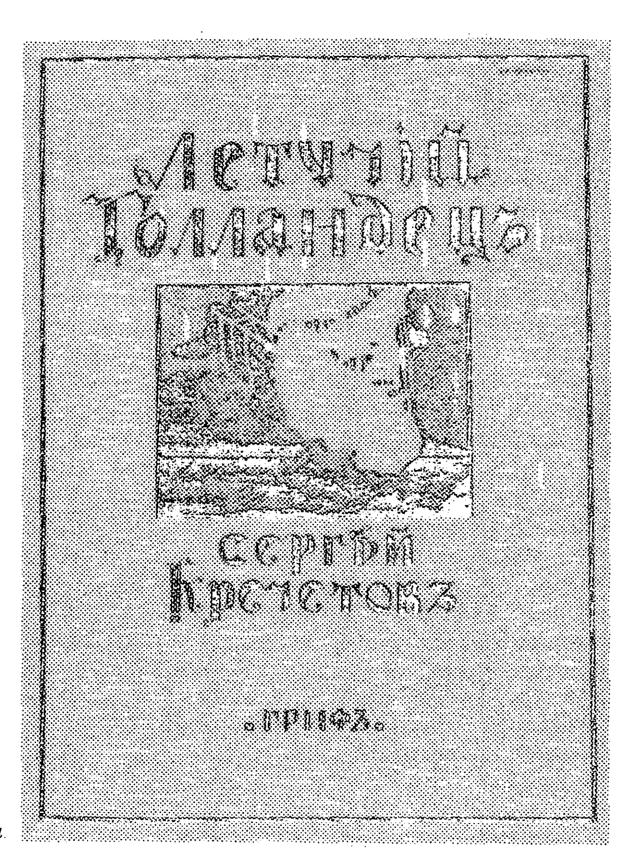
Во-вторых, г-на Льва Мовича сердит, что наши послания написаны в форме акростихов. И он все время намекает, что мы выбирали те или иные слова единственно с той целью, чтобы первые буквы стихов составили определенное имя.

O sancta simplicitas! Г-ну Льву Мовичу следовало бы, кстати, обвинить всех поэтов (в том числе Гёте и Пушкина) в том, что они выбирали те или иные слова исключительно затем, чтобы на конце стиха подобрать рифму,— в чем, впрочем, уже обвинял их величайший из дикарей русской критики, Писарев.

Что такое форма в поэзии, каково значение тех сложных условий, которым подчиняют свой язык поэты,— это вопросы, конечно, не для дикарей. Чтобы обсуждать их, надо знать многое такое и учиться многому такому, о чем г. Лев Мович, по всем видимостям, даже не слыхал никогда[1].

Поэтому сказанного довольно. Повторяю: спорить с г. Львом Мовичем совершенно бесполезно. Единственное, что я могу ответить,— это: прежде чем критиковать стихи, подите и поучитесь.

[1] Кстати. Иные «критики» (напр., г. В. Львов в «Современном Мире» этого года, № 7) упрекают меня в том, что я допускаю в стихах плохие рифмы. В доказательство эти критики приводят те мои стихотворения, которые написаны с ассонансами вместо рифм. Можно быть разных мнений относительно уместности в русской поэзии ассонансов (наша народная поэзия широко ими пользуется), но, критикуя стихи, надо бы знать разницу между точной рифмой и ассонансом, сущность которого — именно в неточности созвучия.



Сергей Кречетов. Летучий Голландец. М., 1910. Обложка работы А. Арнштама

СЕРГЕЙ КРЕЧЕТОВ. ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ. Вторая книга стихов. Книгоиздательство «Гриф». М., 1910 г. Ц. 80 к.

С. Кречетов не дебютант. Года два тому назад он напечатал первый сборник стихов («Алая книга»), разбирая который (на страницах *«Весов»*), нам пришлось, к сожалению, отметить гораздо больше недостатков, чем достоинств. За два года, прошедшие с тех пор, г. Кречетов сделал, бесспорно, значительные успехи в умении писать стихи. Он расширил свой словарь, овладел разнообразными ритмами, стал больше внимания обращать на звуковую сторону стиха. Вместе с тем он в большой степени освободился от той напыщенной риторики, которая заполняла его ранние стихотворения. Правда, и теперь еще г. Кречетов способен написать, соперничая с Бенедиктовым:

Я небо над вами как лаву расплавлю.

Но это у него уже исключение. Его язык стал трезвее, его эпитеты обдуманнее.

Однако и в новой книге г. Кречетова отрицательная сторона решительно преобладает над положительной. Прежде всего стихам г. Кречетова по-прежнему недостает своеобразия, своей собственной чеканки. Стихотворения г. Кречетова до мучительного,— а иногда до комичного,— напоминают стихи других поэтов. Читая С. Кречетова, против воли вспоминаешь то «Илью» Алексея Толстого («Богатырь»), то «Устав викинга» Я. Грота («Летучий Голландец»), то стихи К. Бальмонта («Смерть Арлекина»), А. Белого («Смерть Пьерро»), А. Блока и некоторых других, но чаще всего — пишущего эти строки («Юлиан Отступник», «Песнь викингов», «Корсар», «Последний человек», «К братьям на звездах»). Притом г. Кречетов не столько ученик и последователь своих предшественников (все мы чьи-нибудь ученики и последователи), сколько их подражатель. Он не по чужим стихам учится писать свои, но прямо заимствует у других поэтов внешние приемы речи, а иногда и отдельные выражения, которые целиком переносит в свой стих.

Затем, стиль г. Кречетова по-прежнему до крайности не выдержан. Не говорим уже о том, что в отдельных выражениях г. Кречетов готов соединять слова самые противоречивые. Он говорит, наприм., что кто-то «возжег скрижали», что у какого-то поэта «в дыму *пороховом*» — «кровь течет *по лире*», что Аттила явил миру некие «руны» и т. п. Гораздо хуже то, что в стихах г. Кречетова противоречивы, не образуют гармонии отдельные образы. Возьмем, наприм., такую его характеристику:

Годы за годами, весны за веснами,
В каменных стенах,
В вечных изменах,
Словами — путами косными
Держали меня мертвые люди,
Меня ласкали их (?) женщины,
Пантерам подобные женщины.

Непонятно, зачем надо объяснять о путах, что они «косные», почему косные путы удерживают кого-то «в вечных изменах», отчего занимаются этим делом «мертвые люди» и отчего у *мертвых* людей женщины оказываются «подобные пантерам». Хочется спросить вместе с Е. Баратынским: «Можно ли писать таким образом и никогда не поверять воображения рассудком!»

Или возьмем балладу г. Кречетова об «одиннадцати рыцарях ночи». Описав, как эти рыцари «идут чрез луга и поля», причем «все тихо вздыхает окрест», он продолжает:

И взор их печали пророчит,
И небо вещает грозу.
И каждый из рыцарей Ночи
Ночную роняет слезу.
Скатится,— и сомкнуты веки.
И вот уж, как сон, далеки...
Но слезы зажгутся навеки

Заклятьем любви и тоски.
И в снах беспокойные души
Златые завидят огни.
И многим виденья нарушат
Неведомой грезой они...

Сколько недоумений возбуждают эти стихи! *Одну* ли только слезу роняет каждый рыцарь, или это pars pro tota? Зачем, уронив слезу, рыцари смыкают веки, и неужели дальше идут они «чрез луга и поля» с закрытыми глазами? Что это за творительный падеж «заклятьем»,— слезы станут заклятьем или заклятье зажжет слезы? Почему огни «златые», а не «золотые»? Каково отношение между «грезой» и «виденьями»? И т. д., и т. д. И такие же недоумения возбуждает любое стихотворение г. Кречетова.

При всем том в книге есть несколько строф, сделанных совсем хорошо (в стихотворениях «Песня викингов», «Отшельник», «Дровосек», «Летучий Голландец»). Зная, что г. Кречетов умеет работать, можно надеяться, что он впоследствии овладеет стихом вполне. Остается желать, чтобы в те дни у него нашлось, что нам сказать в стихах.

ВИКТОР ГОФМАН. ИСКУС. Новые стихи. Издание т-ва М. О. Вольф. СПб., 1910 г. Ц. 75 к.

Маленькая книжка В. Гофмана — также второй сборник стихов поэта. Мы видим из нее, что В. Гофман сумел сохранить то лучшее, что было в его ранних стихах: певучесть. Его стихи почти все — поют. И в этом отношении, в непосредственном даре певучего стиха, у В. Гофмана среди современных поэтов мало соперников: К. Бальмонт, А. Блок, кто еще? Вместе с тем основной недостаток своей юношеской поэзии, ее бессодержательность, В. Гофман в новой книге в значительной мере преодолел. С годами его муза стала серьезнее, вдумчивее. У В. Гофмана, по-видимому, пропала охота писать стихи по всякому поводу, только потому, что они легко даются. Его стихотворения стали более сжатыми; в них гораздо меньше, чем прежде, «пустых» (в художественном отношении) стихов и строф; а прежнее жеманство, так вредившее стихам г. Гофмана, незаметно перешло в изящество.

Однако общий характер поэзии В. Гофмана остался прежний. Став несколько более глубокой, она осталась однообразной: ее кругозор не велик; на ее лире струн не много. В. Гофману удаются непритязательные картины природы, особенно ясных весенних дней, когда «становится небо совсем бирюзовым», когда весь мир «как слабый больной»; картины «прозрачного вечера», летнего бала «меж темных лип», тихой зыби лодки на



Виктор Гофман. Искус. СПб., 1910. Обложка работы Е. Нарбута

ночной реке. Он умеет рассказать о «застенчивости и дрожи» влюбленной девушки, о тайной радости «продлить знак прощанья — прикосновенье рук», о «тихом и светлом» облике, явившемся ему «в ласковом сне»,— и, только как исключение, о счастии остаться вдвоем «в душной натопленной спальне». Из мира города он может передать ощущение от темных, молчаливых комнат, от «бликов электричества на матовом полу», но самый город ему приходится рисовать отрицательными чертами, говоря о своем одиночестве в шумной толпе, о своем ужасе перед кошмаром улиц, бульваров, тяжелых, недвижных стен. Слова «нежный», «тихий», «светлый», «застенчивый», «задумчивый», «доверчивый», «ласковый», «тайный» повторяются буквально на каждой странице книги В. Гофмана и определяют границы его поэзии. В этих пределах, но только в них, В. Гофман — поэт, не лишенный своеобразного отношения к действительности, умеющий смотреть на нее не сквозь призму чужих впечатлений. Все его попытки затронуть в стихах вопросы более широкие или передать иные чувства кончаются у него неудачей.

В. Гофман менее всего новатор. Допуская в своих стихах кое-какие безобидные новшества, он в технике, в общем, остается верным учеником А. Фета, К. Фофанова, К. Бальмонта (если говорить только о поэтах русских). Однако у стихов В. Гофмана есть что-то свое, хотя слабый, но особенный, им одним свойственный аромат. Должен ли г. Гофман покорно держаться тех немногих тем, которые до сих пор удавались ему, или он может развить свое дарование и расширить кругозор своей поэзии,— мы судить не беремся. Отметим только с грустью, что лучшие стихотворения «Искуса» помечены 1905-м и 1906 годом.

ФЕДОР СОЛОГУБ. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ. Том I. Стихи. Изд. «Шиповник». СПб., 1910 г. Ц. 1 р. 50 к.

Стихи Федора Сологуба начали появляться в печати в 90-х годах[1]. То было время, когда над русской поэзией всходило солнце поэзии Бальмонта. В ярких лучах этого восхода временно затерялись все другие светила. Душами всех, кто действительно любил поэзию, овладел Бальмонт и всех влюбил в свой звонко-певучий стих. Подчиняясь Бальмонту, все искали в стихах

уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

В эту эпоху поэзия Ф. Сологуба, облеченная в скромные, с виду крайне простые, почти повседневные одежды, привлекала внимание лишь немногих ценителей, обладавших особенно острым взглядом. Так, одним из ее страстных поклонников был безвременно погибший Иван Коневской, отдававший Ф. Сологубу предпочтение перед всеми современными ему поэтами. Надо было пройти эпохе первого увлечения Бальмонтом (эпохе, когда более ценили внешнее мастерство его стиха, чем истинный смысл его творчества), надо было всем вновь возжаждать пушкинской простоты, чтобы совершилось обращение широких кругов читателей к поэзии Ф. Сологуба.

Впрочем, простота Ф. Сологуба — именно простота пушкинская, ничего общего не имеющая с небрежностью. Ничего случайного, ничего произвольного Сологуб не хочет допустить в свои стихи. Все его выражения, все его слова обдуманы и осторожно выбраны. Такая простота является высшей изыскан-

---

[1] Не считая тех немногих стихотворений, которые Ф. Сологуб напечатал в 80-х годах и которые он не перепечатал в собрании своих сочинений. (См. «Библиографию сочинений Федора Сологуба». СПб., 1909 г.)

ностью, потому что это — изысканность скрытая, доступная лишь для зоркого и внимательного взгляда. Многие, читая хотя бы строфу:

> Бедные дети в лесу!
> Кто им укажет дорогу?
> Жалобный плач понесу
> Тихо к родному порогу,—

не обратят внимания на всю изощренность ее рифм, в которых согласована не только consonne d'appui, но и предыдущая гласная. Многие, пробегая глазами первый том стихов Сологуба, не заметят всего разнообразия употребляемых им размеров. В книге, где всего 177 стихотворений, более ста различных метров и построений строф: отношение, которое вряд ли найдется у какого-либо другого из современных поэтов. Точно так же не уловят многие и всей оригинальности и смелости сологубовских эпитетов, оборотов речи, которые, при первом чтении, кажутся взятыми из разговорного языка.

Сологуб — поэт крайне субъективный, хотя он далеко не всегда говорит от первого лица. Но и рисуя картины природы, и рассказывая нам свои странные баллады, и повторяя античные мифы, он всегда имеет лишь одну цель: раскрыть перед нами свое миросозерцание, свою метафизику. Когда, напр., Шиллер рассказывает о Кассандре, он заботится прежде всего об том, чтобы как можно вернее воссоздать образ мифической пророчицы. Сокровенным смыслом сказания остается тот, который затаен в древнем мифе. Сологуб, рассказывая нам о Тезее, о Ариадне, о медном змие, ищет лишь примеров, лишь ярких образов, выражающих его субъективные воззрения на мир и на жизнь. Все стихи Сологуба — только такие примеры, что́ и делает его поэзию *символической,* в самом истинном значении слова.

Только помня это основное назначение поэзии Сологуба, можно верно оценивать его стихи. Все выражения, которыми он пользуется, все его эпитеты, все его образы имеют целью не столько объективное изображение явлений, событий, чувств, сколько их субъективное истолкование. Надо постоянно иметь в виду особенности Сологуба как индивидуальности, как мыслителя (недавно так прекрасно вскрытые в статье К. Чуковского)[1], чтобы вполне понимать его стихи. Только тогда, напр., становится ясно, почему у Сологуба все дороги «жесткие», «обманчивые», «пыльные», «злые», почему у него солнце — «лютый змей» и «дракон», почему у него все дни оказываются «туманными» и т. под. В целом поэзия Сологуба — это строгий гимн во славу Смерти, избавительницы от тяготы жизни, и во славу ее двух заместительниц, Мечты и Сна, еще при жизни уводящих на берега Лигоя, текущего под лучами звезды Маир.

---

[1] «Русская мысль», 1910, № 2.

Эти особенности поэзии Ф. Сологуба определяют и ее слабые стороны. Так, напр., многие стихотворения Сологуба не имеют самостоятельного значения, кажутся незаконченными отрывками какого-то целого. Но они и действительно отрывки — части единой поэмы, в которой Сологуб поет литургию себе.

Н. ЖИВОТОВ. КЛОЧЬЯ НЕРВОВ. Собрание стихотворений. Книгоиздательство «Вымпел». Киев, 1910 г.— АЛЕКСАНДР БУЛДЕЕВ. ПОТЕРЯННЫЙ ЭДЕМ. Стихи. Москва, 1910 г.

Если книги г. Животова и г. Булдеева можно сравнивать, то только по закону контраста. Стихи г. Булдеева всегда стройны, ясны, даже там, где автору хочется выразить смятенность чувства, бред; он осторожно выбирает слова и не позволяет себе ни одного резкого выражения. Г. Животов в своих стихах всегда как-то неустроен, хаотичен; на каждой странице он огорошивает читателя какой-нибудь выходкой, каким-нибудь неожиданным словцом, иногда просто необычным в стихах, иногда прямо грубым. Г. Булдеев идет по достаточно проторенной дороге «модернизма»; читая его стихи, постоянно слышишь отголоски чего-то уже знакомого. Г. Животов идет безо всяких дорог, ломит какие-то заросли, силится найти новые пути и поминутно завязает в болоте.

В книге г. Животова немало «учености». Он изображает с научной обстоятельностью действие различных ядов и предупредительно называет их все по латыни. В одной поэме «О строптивом Новегороде» он имитирует стиль и язык XII века и тут же перечисляет, к сведению читателей, источники, которыми пользовался. Он также подражает поэтам XVIII века, задается целью изобразить картины жизни XVI века и т. д. Но,— странное дело,— вся эта ученость не побеждает в г. Животове какой-то первобытной дикости. Выбирая темы, которые под силу только утонченнейшему художнику, он порой мажет по полотну самыми «суздальскими» красками. Отважно вводя всякие новшества в стихосложение (допуская, напр., не только 7-стопные, но даже 12-стопные ямбы), он часто в форме стиха до крайности небрежен, неряшлив. Его эпитеты, его сравнения порой — примеры пошлости, и он способен, напр., написать:

Их поцелуи свыше меры
Рождают мыслей пустоту.

При всем том есть у г. Животова что-то свое, не заимствованное у других. Лучше всего ему удаются не подделки под старину,

но те стихи, где он непосредственно касается современности. В них есть у него острота наблюдений, сила чувства и смелость говорить с том, о чем до него молчали. Поэт ли г. Животов, мы судить не беремся, но уверены, что он может стать писателем интересным.

Труднее сказать то же о г. Булдееве, хотя сейчас он несравненно более писатель, чем г. Животов. У г. Булдеева гораздо больше художественного вкуса, и он никогда не допустит себя до тех грубых промахов, которых сколько угодно у г. Животова. Но зато напрасно было бы искать в «Потерянном Эдеме» тех неожиданных, ярких блесток, которые радуют среди «Клочьев нервов». Ученик Фета и Бальмонта,— особенно Бальмонта,— г. Булдеев пишет очень гладко, иногда красиво, но почти всегда бесцветно. Во всей его книге не более трех-четырех стихотворений, по которым можно догадываться, что у автора есть своя жизнь, свои глаза. Целые страницы затопляет он формулами, переходящими теперь от одного поэта к другому, из книги в книгу: «смеялась синева», «смеются зарницы», «ароматнее дня», «хрустальный сон», «бледный ужас снов», «сверканье чар», «вольный, как ветер», «ночь колдует» и всеми «модными» словечками, как «миги», «отверженцы», «никнуть», или как «бальмонтовские» существительные на — *ость:* «бескрайность», «воздушность», «кошмарность»... Читая стихи г. Булдеева, иногда теряешь представление, на каком языке читаешь: по-русски, по-французски, по-немецки,— настолько эти стихи типичны для современной стадии модернизма, укрощенного, успокоенного. Но и у г. Булдеева есть несколько стихов и целых стихотворений, позволяющих обратить на него внимание. Среди бледных перепевов слышится порой голос настоящего поэта. Так, напр., нам кажется сильным и очень удачным его стих, обращенный к грозе:

Здравствуй, с ликом обожженным, здравствуй, горняя гроза...

Или другой, к морю:

Чаша холода и страсти!

Если в г. Животове есть оригинальность стихийная, первобытная, то г. Булдеев, думается нам, может свою самостоятельность как поэта разработать, найти в себе путем серьезного труда.

Характеру двух книг соответствуют их заглавия и их внешность. Книга г. Животова озаглавлена грубо «Клочья нервов», напечатана плохо и переполнена опечатками; шмуцтитулы в ней то и дело стоят не на месте, а ее обложка — образчик вульгарности. Книга г. Булдеева издана очень мило, чуть что не изящно,

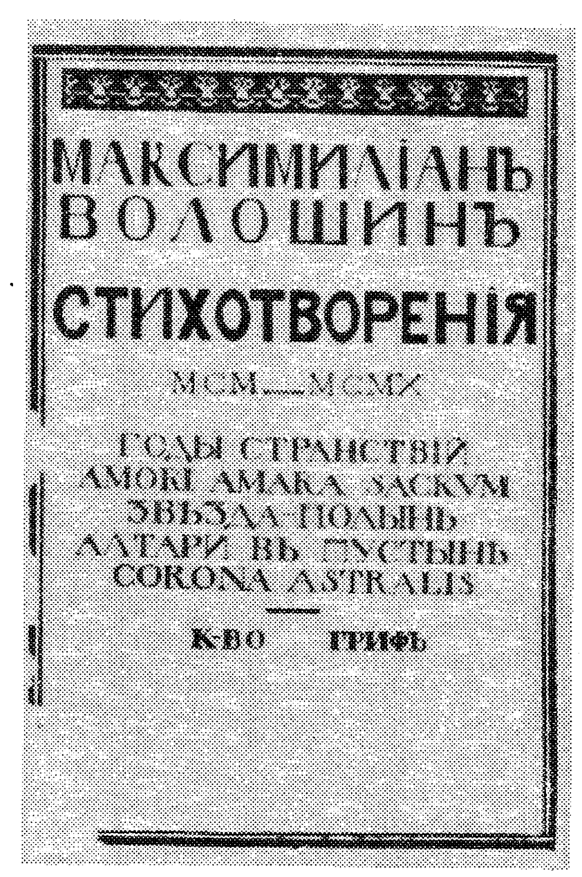
во всяком случае старательно; рисунок обложки умеренно модернизован, а ее заглавие так и хочется перевести на французский язык: «L'Eden Perdu».

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН. СТИХОТВОРЕНИЯ. MCM — MCMX. Рисунки в тексте К. Богаевского. Книгоиздательство «Гриф». Москва, 1910 г. Ц. 80 к.

Стихи М. Волошина не столько признания души, сколько создания искусства; это — литература, но хорошая литература. У М. Волошина вовсе нет непосредственности Верлена или Бальмонта; он не затем слагает свои строфы, чтобы выразить то или иное пережитое им чувство, но его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника. Он не слагает стихов, как иные поэты, лишь затем, чтобы рассказать, что в такую-то минуту было ему грустно или весело, что тогда-то он видел перед собою закат или восход солнца, море или снежную равнину. М. Волошин никогда не забывает о читателе и пишет лишь тогда, когда ему есть что сказать или показать читателю нового, такого, что́ еще не было сказано или испробовано в русской поэзии. Все это делает стихи М. Волошина по меньшей мере интересными. В каждом его стихотворении есть что-нибудь останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большею частью крайне парадоксальной), или оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы.

М. Волошин много читал, притом таких писателей и такие книги, которые читаются немногими. Из своего чтения он вынес много любопытного — фактов, мыслей, догадок, сопоставлений,— и все это с большим умением расположил в своих стихах. Книга стихов М. Волошина, до некоторой степени, напоминает собрание редкостей, сделанное любовно, просвещенным любителем-знатоком, с хорошим, развитым вкусом. Почти все, что собрано в этом маленьком музейчике, стоит посмотреть, о многом стоит подумать, и нельзя не быть благодарным собирателю, что он все это выставил для нашего обозрения. Особенно полезной книга М. Волошина должна быть для начинающих поэтов, которые по ней прямо могут учиться технике своего дела и которые найдут в ней целый ряд приемов, еще мало распространенных, но заслуживающих широкого применения.

Небольшой сборник, скромно озаглавленный «Стихотворения», обнимает десятилетний период работы. Это еще раз говорит в пользу книги. М. Волошин написал немного, потому что он умеет критиковать себя. Вместе с тем, сравнивая его более



Максимилиан Волошин. Стихотворения. М., 1910. Обложка работы А. Арнштама

ранние стихотворения с более поздними, видишь, что он совершил известную эволюцию, прошел сознательный путь развития. Наибольшее влияние на М. Волошина оказали, по-видимому, французские поэты. В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность («научность», как выражаются некоторые критики) эпитета, отчетливость и законченность образов. Наконец, в третьем периоде своей деятельности М. Волошин обратился к темам более глубоким, расширил кругозор своей поэзии, попытался ставить и разрешать в стихах некоторые философские проблемы. Но стихи всех этих трех периодов сделаны рукой настоящего мастера, любящего стих и слово, иногда их безжалостно ломающего, но именно так, как не знает к алмазу жалости гранящий его ювелир.



*Сергей Соловьев.
Апрель. М., 1910.
Обложка
работы А. Моргунова*

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ. АПРЕЛЬ. Вторая книга стихов. «Мусагет». М., 1910 г. Ц. 2 р.

Три года назад, разбирая первый сборник стихов С. Соловьева «Цветы и ладан», я должен был сказать, что это — «книга, быть может, поэта, но еще не книга поэзии». Заглавие новой книги С. Соловьева, «Апрель», намекает, что для автора и до сих пор не миновала пора весны и, следовательно, пора ученичества. Действительно, во втором сборнике стихов С. Соловьев все еще остается талантливым учеником, поэтом, «подающим надежды», но не выступает как самостоятельный мастер. Он все еще не нашел ни своего стиха, ни своего круга наблюдений, ни, главное, своего отношения к миру. У молодого поэта по-прежнему нет определенного миросозерцания, осмысливающего отдельные впечатления и объединяющего разнородные переживания. И такого самостоятельно выработанного миросозерцания, конечно, не могут заменить несколько идей, заимствованных со стороны и отнюдь не оригинальных (из сферы христианской мистики), которые С. Соловьев с большой охотой излагает в рифмованных строках.

Естественно поэтому, что всего слабее в сборнике те сти-

хотворения, в которых необходимо сознательное отношение к миру и его явлениям. Таковы стихи, собранные в отделе «Дщи Сиона», частью неизвестно для чего повторяющие евангельские сказания, частью развивающие в терцинах довольно наивные раздумия. Таковы и те стихи, в которых С. Соловьев, следуя примеру некоторых своих предшественников, пытается дать поэтические характеристики великих людей прошлого — Ричарда Львиного Сердца, апостола Иоанна, Иоанны д'Арк, Иоанна Грозного... С. Соловьев решительно не находит, что́ сказать об них, кроме всем известного, и у него, благодаря одинаковым приемам речи, все, и апостолы, и цари, и святые, выходят на одно лицо. Думается, что можно было бы и не перелагать страницы исторических учебников в такие, наприм., строфы о Иоанне д'Арк:

Тебя, с Искариотом купно,
Клеймит проклятие племен,
Над мученицею преступно
Торжествовавший Пьер Кошон!
Но истина неумолимо
Столетий пронизала дым:
Апостольскою властью Рима
Ты сопричислена к святым.

Гораздо удачнее в сборнике стихотворения чисто лирические, особенно те, в которых выражены чувства легкой грусти, легкого веселья, мимолетной страсти. С. Соловьев делает попытку воскресить эклогу, как ее понимали французские поэты XVIII века и их русские подражатели начала XIX века,— и эти попытки принадлежат к лучшим стихотворениям в сборнике. Стих Парни и Мильвуа, стих Батюшкова и Пушкина-лицеиста, а иногда и стих Андре Шенье вновь оживает в книге С. Соловьева. Частью прямо передразнивая свои образцы (как, наприм., в кантате «Наступление весны»), частью обогащая старую эклогу всеми новыми завоеваниями поэзии, С. Соловьев снова делает близкими и понятными для нас и пастушка Дафниса, и проказника-мальчика, купающегося с нимфами, и ту Алину, которой

Сладок в дуброве
Нежной любови
Первый урок.

Эклоги С. Соловьева доказывают поразительную живучесть литературных форм и поэтических символов, которые оказываются способными, при любовном отношении к ним художника, обретать для новых поколений новый язык. Удачными кажутся нам в книге также те страницы, где С. Соловьев старается быть поэтом-реалистом, зарисовывает картины природы и виденные им образы. В таких стихах сказывается у него, вместо обычной надуманности и риторичности, острая наблюдательность и меткость речи. Так несколько энергичных и по-настоящему образных стихов есть в его поэме «Федя», в которой



Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. М., 1910. Обложка. Виньетка работы А. Арнштама

он с таким же совершенством перенимает манеру Некрасова, как в эклогах манеру Батюшкова, а в иных своих «деревенских» стихах — все приемы Кольцова.

В общем второй сборник стихов С. Соловьева все еще говорит только о технических завоеваниях автора. С. Соловьев как поэт по-прежнему — в будущем.

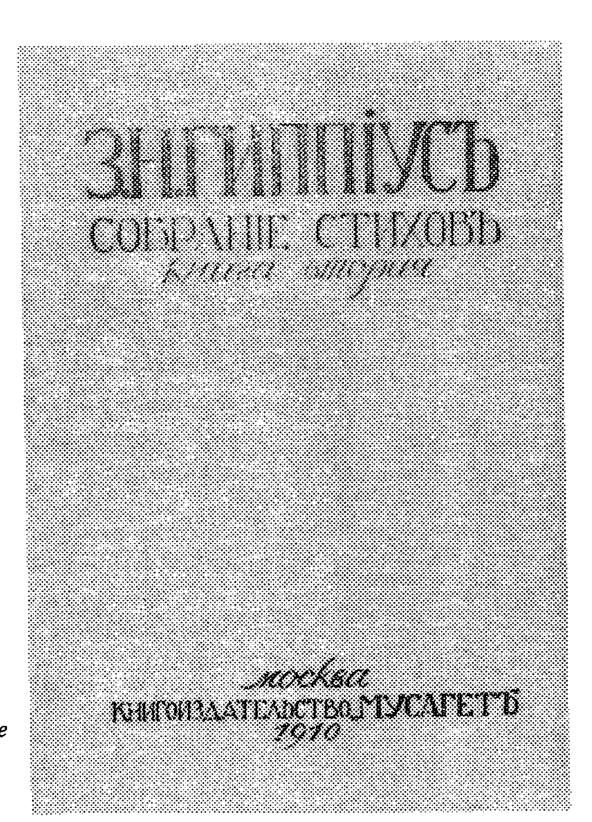
ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. КИПАРИСОВЫЙ ЛАРЕЦ. Вторая книга стихов (посмертная). Книгоиздательство «Гриф». М., 1910 г. Ц. 80 к.

О И. Ф. Анненском последний год писали и говорили много. Несомненно, к нему приближалась запоздалая, но совершенно им заслуженная широкая известность. Истинный поэт, тонкий критик, исключительный эрудит, человек во всем и всегда оригинальный, на других не похожий, И. Анненский должен был наконец обратить на себя внимание и «большой публики». Как все помнят, неожиданная смерть оборвала его деятельность именно в ту пору, когда она начала приобретать общественное значение и настоящее влияние.

Второй, уже посмертный, сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в «трилистники» (по три) и «складни» (по два). Различные по глубине замысла и по тщательности выполнения, все эти стихотворения объединены тем, что Баратынский назвал «лица не общим выраженьем». И. Анненский обладал способностью к каждому явлению, к каждому чувству подходить с неожиданной стороны. Его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги; он мыслил по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными. Впечатление чего-то неожиданного и получается, прежде всего, от стихов И. Анненского. У него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы два следующих и по началу стихотворения его конец, и в этом с ним могут соперничать лишь немногие из современных поэтов. Эпитеты, сравнения, обороты в стихах И. Анненского, даже самые выбираемые им слова всегда свежи, не использованы... Его можно упрекнуть в чем угодно, только не в банальности и не в подражательности. Манера письма И. Анненского — резко импрессионистическая; он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессионист И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных, в этом отношении, стихам И. Анненского. Впрочем, кое-где он явно старается сознательно о таком импрессионизме, и поэтому некоторые его стихотворения не просты, надуманны. В общем, однако, его поэзия поразительно искренна. Его стихи раскрывают перед нами душу нежную и стыдливую, но слишком чуткую, и потому привыкшую таиться под маской легкой иронии. И эта ирония стала вторым лицом И. Анненского, стала неотделима от его духовного облика. Своеобразные, капризные ритмы и намеренно неправильный, хотя изысканно обдуманный стиль И. Анненского прекрасно подходят к духу его поэзии.

З. Н. ГИППИУС. СОБРАНИЕ СТИХОВ.
Книга вторая. Книгоиздательство «Мусагет». М., 1910 г. Ц. 1 р.

Имя З. Н. Гиппиус как поэта достаточно знакомо всем, кому близки и дороги судьбы русской поэзии. Своеобразное, вполне самостоятельное дарование З. Гиппиус давно определилось и, кажется, по всем направлениям уже коснулось своих пределов. Ее стихи всегда обдуманны, умны, в них есть острая наблюдательность, направленная как вовне, так и вглубь души; они всегда сделаны просто, но изящно и с большим



З. Н. Гиппиус. Собрание стихов. Книга вторая. М., 1910. Обложка работы В. Воронова

мастерством. Видно, что как художнику З. Гиппиус доступны все современные пути поэзии, но что сознательно она не хочет полной яркости и полной звучности, избегает слишком резких эффектов, слишком кричащих слов. За двадцать лет своей литературной деятельности З. Гиппиус напечатала стихов очень немного, и новый ее сборник всего второй по счету, но среди ее стихотворений почти нет совсем неудачных, лишних; все той или иной стороной интересны, имеют право жить. Несколько слабее среди новых стихотворений З. Гиппиус те, в которых решительно преобладает отвлеченная мысль, которые написаны как бы для проповеди определенных религиозных идей. Эти стихотворения порою обращаются исключительно к сознанию читателя, мало говоря его чувству и его воображению. Но, к счастию, такие стихотворения в новой книге З. Гиппиус образуют лишь незначительную группу, тогда как в других не только ярко выступают лучшие стороны ее дарования, но и чувствуется его полный расцвет. Особенно удачны в книге стихи, посвященные жизни природы (как целые стихотворения, так и отдельные строки в других), и можно смело сказать, что в не-

которых из них З. Гиппиус достигает чисто тютчевской зоркости. Как прекрасна, наприм., характеристика «весеннего ветра»:

И разрезающе остра
Его неистовая ласка,
Его бездумная игра...

Или другая характеристика — «августа»:

Пуста пустыня дождевая,
И, обескрылев в мокрой мгле,
Тяжелый дым ползет, не тая,
И никнет, тянется к земле.
. . . .
Дневная ночь! Ночные дни!

Среди чисто лирических стихотворений сборника также есть несколько, которые надо отнести к числу прекраснейших созданий З. Гиппиус: «Ты», «К ней», «Водоскат». Наконец, значительными явлениями нашей поэзии должно признать те стихи З. Гиппиус, в которых она с настоящей силой и со смелой широтой замысла касается вопросов современности: «Петербург», «Оно», «Zepp'lin III», «14 декабря».

Н. ГУМИЛЕВ. ЖЕМЧУГА. Стихи. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1910 г. Ц. 1 р. 50 к.

Лет двадцать тому назад русская поэзия под влиянием ложно понятых принципов реалистического искусства почти совсем чуждалась фантастики. Поэты как-то стыдились всего, на чем лежал отсвет «романтизма», и во что бы то ни стало хотели оставаться в пределах не только современного, но непременно повседневного. Всем еще памятна борьба, которую повело с этими принципами молодое поколение поэтов, выступившее в начале 90-х годов. Оно защищало равноправность мечты с так называемой действительностью и в разгар борьбы, как то всегда бывает, даже решительно отдавало предпочтение фантастике. Тогда-то были восстановлены у нас в стихах декорации, столь любезные в свое время романтикам: средневековые замки, причудливые дворцы Востока, пустыни, где еще длится дикая жизнь, и, наконец, просто небывалые, воображаемые страны, сотворенные по произволу, по прихоти поэта.

За пятнадцать лет борьбы новые идеи у нас, как на Западе, одержали победу. Реализм должен был сдать те свои позиции, которые пытался он было занять в 80-х годах. Но в то же время тем ощутительнее стало, что он все же из числа исконных, прирожденных властелинов в великой области искусства. Стало

яснее, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, как вместе с тем стали виднее те опасности, к которым ведет безудержная фантастика. В наши дни «идеалистическое» искусство, в свою очередь, вынуждено очищать позиции, занятые слишком поспешно. Будущее явно принадлежит какому-то еще не найденному синтезу между «реализмом» и «идеализмом».

Этого синтеза Н. Гумилев еще не ищет. Он еще всецело в рядах борцов за новое, «идеалистическое» искусство. Его поэзия живет в мире воображаемом и почти призрачном. Он как-то чуждается современности, он сам создает для себя страны и населяет их им самим сотворенными существами: людьми, зверями, демонами. В этих странах,— можно сказать, в этих мирах,— явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт; и люди в них живут и действуют не по законам обычной психологии, но по странным, необъяснимым капризам, подсказываемым автором-суфлером. И если встречаются нам в этом мире имена, знакомые нам по другим источникам: античные герои, как Одиссей, Агамемнон, Ромул, исторические личности, как Тимур, Данте, Дон-Жуан, Васко-де-Гама, некоторые местности земного шара, как степь Гоби, или Кастилия, или Анды,— то все они как-то странно видоизменены, стали новыми, неузнаваемыми.

Страна Н. Гумилева, это — какой-то остров, где-то за «водоворотами» и «клокочущими пенами» океана. Там есть пленительные всегда «ночные» или вечно «вечереющие» горные озера. Кругом «рощи пальм и заросли алоэ», но они полны «мандрагорами, цветами ужаса и зла». По стране бродят вольные дикие звери: «царственные барсы», «блуждающие пантеры», «слоны-пустынники», «легкие волки», «седые медведи», «вепри», «обезьяны». По временам видны «драконы», распростершиеся на оголенном утесе. Есть там и удивительные камни, которые ночью летают, блестя огнями из своих щелей, и сокрушают грудь своих врагов. Герои Н. Гумилева — это или какие-то темные рыцари, в гербе которых «багряные цветы» и которых даже женщины той страны называют «странными паладинами», или старые конквистадоры, заблудившиеся в неизведанных цепях гор, или капитаны, «открыватели новых земель», в высоких ботфортах, с пистолетом за поясом, или царицы, царствующие над неведомыми народами чарами своей небывалой красоты, или мужчины, «отмеченные знаком высшего позора», или, наконец, просто бродяги по пустыням, в смерти соперничающие с Гераклом. Тут же, рядом с ними, стоят существа совсем фантастические или, по крайней мере, встречаемые весьма редко: «угрюмые друиды», повелевающие камнями, «девушки-колдуньи», ворожащие у окна тихой ночью, некто, «привыкший к сумрачным победам», и таинственный скиталец по всем морям, «летучий голландец». И удивительные

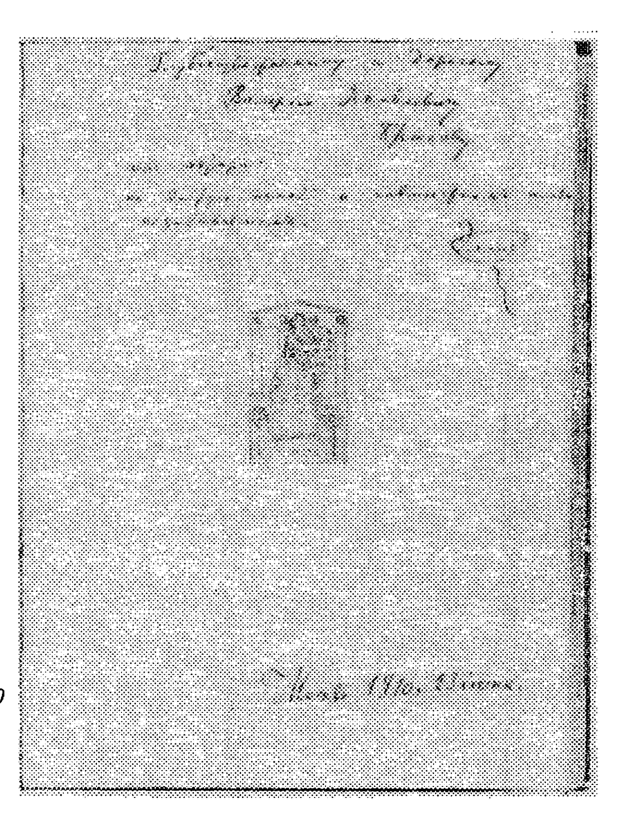
совершаются в этом мире события среди этих удивительных героев: рыцарь принимает вызов девы-воина и своим последним стоном приветствует победу врага; царица, при взятии ее города, ставит на людной площади ложе и на нем, обнаженной, ожидает победителей; добрые товарищи-собутыльники собираются ехать в путешествие, непременно в Китай, и выбирают капитаном метра Рабле; наконец, изумительный раджа ведет своих парсов на завоевание крайнего севера и там, во льдах и снегах, где виднеются лишь глубокие следы медвежьи, создает царство мечты, в котором белая заря слепительнее, чем в Бирме, и т. д.

Такова поэзия Н. Гумилева, поскольку она отразилась в его книге «Жемчуга», разделенной на три отдела: жемчуг черный, жемчуг серый и жемчуг розовый. Еще больше чудес найдем мы во второй части книги, где собраны более ранние стихи поэта (1906—1908 гг.), изданные прежде в Париже под характерным заглавием «Романтические цветы». В этих «Романтических цветах» фантастика еще свободнее, образы еще призрачнее, психология еще причудливее. Но это не значит, что юношеские стихи автора полнее выражают его душу. Напротив, надо отметить, что в своих новых поэмах он в значительной степени освободился от крайностей своих первых созданий и научился замыкать свою мечту в более определенные очертания. Его видения с годами приобрели больше пластичности, выпуклости. Вместе с тем явно окреп и его стих. Ученик И. Анненского, Вячеслава Иванова и того поэта, которому посвящены «Жемчуга», Н. Гумилев медленно, но уверенно идет к полному мастерству в области формы. Почти все его стихотворения написаны прекрасно, обдуманными и утонченно-звучащими стихами. Н. Гумилев не создал никакой новой манеры письма, но, заимствовав приемы стихотворной техники у своих предшественников, он сумел их усовершенствовать, развить, углубить, что, быть может, надо признать даже большей заслугой, чем искание новых форм, слишком часто ведущее к плачевным неудачам.

О «РЕЧИ РАБСКОЙ», В ЗАЩИТУ ПОЭЗИИ

Как большинству людей, и мне кажется полезным, чтобы каждая вещь служила определенной цели. Молотком следует вбивать гвозди, а не писать картины. Из ружья лучше стрелять, чем пить ликеры. Книга поваренная должна учить приготовлению разных снедей. Книга поэзии... Что должна давать нам книга поэзии?

Дедушка Крылов предостерегает от таких певцов, главное достоинство которых в том, что они «в рот хмельного не берут». Вместе с Крыловым и я от певцов требую прежде всего, чтобы



Эллис. Русские символисты. М., 1910
Авантитул с дарственной надписью автора В. Я. Брюсову

они были хорошими певцами. Как относятся они к хмельным напиткам, право, дело второстепенное. Подобно этому, и от поэтов я прежде всего жду, чтобы они были поэтами.

Г. Вячеслав Иванов и г. Александр Блок в своих, взаимно дополняющих одна другую статьях, помещенных в № 8 «Аполлона», по-видимому, не разделяют этих моих (сознаюсь, довольно «банальных») мнений. Оба они стремятся доказать, что поэт должен быть не поэтом и книга поэзии — книгой не поэзии. Правда, они говорят: «книгой не поэзии, а чего-то высшего, чем поэзия», «не поэтом, а кем-то высшим, чем поэт». Но, вероятно, и крыловский герой, имевший похвальное нерасположение ко хмельному, уверен был, что его певцы «выше», чем просто певцы.

Резюмируя свою статью, Вячеслав Иванов пишет: «Из каждой строки вышеизложенного следует, что символизм не хотел и не мог быть только искусством» (стр. 16). А. Блок, называя себя Бедекером Вячеслава Иванова, развивает эту мысль в покаянной статье, в которой исповедует свой грех, в том состоящий, что он, А. Блок, был «пророк» и унизился до того, чтобы стать «поэтом» (стр. 28). Это, на строгом языке учителя

А. Блока, Вл. Соловьева, будто бы значит: «Восторг души расчетливым обманом, и речью рабскою живой язык богов, святыню муз шумящим балаганом он заменил...»

Я весьма сомневаюсь, чтобы приведенные стихи Вл. Соловьева имели именно тот смысл, который хочет им придать А. Блок. Изумительно было бы, если бы Вл. Соловьев, при известном его отношении к поэзии, язык «поэтов», т. е. язык поэзии, назвал «речью рабскою». Но для А. Блока (и для Вячеслава Иванова?) — это так. Поэзия — «речь рабская», «обман», «балаган». Отсюда вывод: будь не поэтом, будь кем-то, кто выше поэта, или, как досказывает «Бедекер» — А. Блок: «будь теургом» (стр. 22).

Думаю, что, после таких заявлений, весьма многие, вместе со мною, решительно встанут на защиту поэзии, хотя бы Вячеслав Иванов с А. Блоком и объявили ее «речью рабскою». Быть теургом, разумеется, дело очень и очень недурное. Но почему же из этого следует, что быть поэтом — дело зазорное? По-моему, например, быть астрономом почетно. Но неужели поэтому стану я поносить какого-либо историка такими словами: «Обманщик, раб, балаганщик, как не стыдно тебе заниматься историей, а не астрономией?»

Правда, и Вячеслав Иванов, и А. Блок говорят не вообще о поэзии, но исключительно о поэзии символической, о символизме. Однако что они разумеют под этим именем?

Понимают ли они слово «символизм» в широком смысле, согласно с которым символистами можно и должно назвать и Эсхила и Гёте (ибо символизм — естественный язык всякого искусства)? Но тогда понятие «символической поэзии» совпадет с понятием поэзии вообще. Или же Вячеслав Иванов и А. Блок разумеют именно художественное движение последних десятилетий? По-видимому, последнее предположение справедливее, так как Вячеслав Иванов говорит о Тютчеве как о первом русском символисте, говорит о «международной общности этого явления», «о сущности западного влияния на новейших русских поэтов» и т. д. Тогда... Ну, тогда надо немного посчитаться с историей.

Как ни уважаю я и художественное дарование, и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что «символизмом» может быть названо то, что ему нравится. «Символизм», как «романтизм»,— определенное историческое явление, связанное с определенными датами и именами. Возникшее как литературная школа в конце XIX века во Франции (не без английского влияния), «символическое» движение нашло последователей во всех литературах Европы, оплодотворило своими идеями другие искусства и не могло не отразиться на миросозерцании эпохи. Но все же оно всегда развивалось исключительно в области искусства. Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его

Бедекер — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно, но «символизм» *хотел быть* и всегда *был только искусством*.

Книги «символистов», слава Богу, еще не погибли от какой-либо стихийной катастрофы; их можно получить в любой библиотеке. Многие «символисты», вожди движения, еще среди нас. Спросите Верхарна и Вьеле-Гриффена, Георге и Гофмансталя, у нас Бальмонта, и я уверен, что все они скажут единогласно, что хотели одного: служить искусству. В имени художника, поэта они видели (и видят) свою лучшую гордость и высшую честь. Как же вдруг заявлять категорически: «символизм не хотел и не мог быть только искусством»? При таком отношении к историческим данным кто же помешает Вячеславу Иванову завтра объявить нам: «романтизм всегда был и мог быть только своеобразной геологической теорией»!

Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической». Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике. Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте же ему наконец свободу!

Нет причин, конечно, ограничивать область деятельности человека. Нам Гёте дважды дорог потому, что был не только величайшим поэтом XIX века, но и могущественным научным умом своего времени. В Данте Габриеле Россетти нас пленяет гармоническое сочетание дарований поэта и художника красок. Почему бы поэту и не быть химиком, или политическим деятелем, или, если он это предпочитает, теургом? Но настаивать, чтобы все поэты были непременно теургами, столь же нелепо, как настаивать, чтобы они все были членами Государственной Думы. А требовать, чтобы поэты перестали быть поэтами, дабы сделаться теургами, и того нелепее.

А. Блок, в конце своей статьи, спрашивает: «Поправимо или не поправимо то, что произошло с нами?» (стр. 28). Иначе говоря: есть ли возможность перестать быть «поэтом» и вновь сделаться «теургом»? Кажется, уже достаточно ясно, что вопрос этот к символизму вообще не относится. Не осуждая нисколько того пути духовного развития, который, в легко истолковываемых иносказаниях, изобразил в своей статье А. Блок, никак нельзя и признать этот путь типическим для современного поэта. Тех грехов, в которых кается А. Блок, «символизм» за собой не признает, и ему нечего «поправлять». Символисты останутся поэтами, какими они и были всегда.

Но, поскольку речь касается самого А. Блока и Вячеслава

Иванова, их стремление что-то «поправить», притом самыми радикальными средствами, может навести на опасения. А что, если эти поправки окажутся сродни предприятиям многих российских городских управ, которые часто находят нужным снести, за «некрасивостью», то или другое старинное здание, а потом, по неимению средств, оставлять на его месте пустырь? Вячеслав Иванов и А. Блок — прекрасные поэты; они нам это доказали. Но выйдут ли из них не говорю великие, но просто «хорошие» теурги, в этом вполне позволительно сомневаться. Мне, по крайней мере, в их теургическое призвание что-то плохо верится...

Утешает только то соображение, что теории Вячеслава Иванова и А. Блока не мешали им до сих пор быть истинными художниками. И А. Блок клевещет на себя, когда называет свои позднейшие стихи «рабскими речами». На наше счастье, на счастье всех, кому искусство дорого, это настоящая и порою прекрасная поэзия. Что же касается того, что призыв Вячеслава Иванова и его истолкователя совратит на новую дорогу все развитие современного символизма, т. е. сдвинет поэзию с того пути, по которому она идет не менее как десятое тысячелетие, то, думаю, этого можно опасаться еще менее. У Александра Македонского достало сил повлечь пифию, против ее воли, на треножник; но тут я не вижу сил Александра, а предприятие куда труднее!

АДЕЛАИДА ГЕРЦЫК. СТИХОТВОРЕНИЯ. СПб., 1910 г. Ц. 75 коп.— ТЭФФИ. СЕМЬ ОГНЕЙ. Изд. «Шиповник». СПб., 1910 г. Цена 1 р.

Г-жа Герцык в искусстве ищет своего пути. Своеобразны ее ритмы, ее язык, ее образы. Ей больше нравится искать музыкальности стиха в его свободе, чем в механическом подсчете ударений. Она охотно обогащает свой словарь неологизмами, словами старинными, областными, малоупотребительными (в этом — она верная ученица Вяч. Иванова). Она предпочитает отваживаться на новые словосочетания, чем пользоваться уже признанно-«поэтическими» эпитетами и сравнениями. Однако очень часто средства г-жи Герцык как поэта оказываются ниже ее замыслов. Многие ее стихотворения производят впечатление смелого взлета и плачевного падения. Решительно в упрек г-же Герцык должны мы поставить оторванность ее поэзии от жизни. Ко всему в мире г-жа Герцык относится с какой-то гиератичностью, во всем ей хочется увидеть глубокий, символический смысл, но это стремление порой ведет лишь к излишней велеречивости. Сообщив, что она всегда одевается в белое, г-жа

Герцык объясняет это вот чем: «Освещаю я времени ход, чтоб все шло, как идет». Еще уверяет г-жа Герцык, что она «ратовать станет лишь с мглою небесною». Почти все в стихах г-жи Герцык — иносказание. Если она упоминает «снопы», то, конечно, речь идет не о снопах (ибо «быль их не рассказана»); если о «дверях», то не просто о деревянных, а о таких, которые «нельзя отворить»; если о «прохожем», то не о тютчевском, который идет «мимо саду», а о прохожем, идущем непременно «земной пустыней»; если о «молоте», то мистическом, «высекающем новую скрижаль»; если о «павлинах», то «с перьями звездными», и т. д. Впрочем, все эти оговорки не мешают нам признавать в г-же Герцык настоящую силу и верить, что она может вырасти в истинного поэта. Добавим, что и в ее первой книге есть несколько стихотворений вполне удачных, как, напр., «Осень», «Закат», «На берегу», «Не смерть ли здесь прошла» (кроме конца), «С дальнего берега»...

Полную противоположность г-же Герцык представляет г-жа Тэффи. Насколько у г-жи Герцык все — попытка, все — искание, настолько у г-жи Тэффи все — только уже найденное, уже признанное. Поэзия г-жи Герцык — бледный намек на какие-то новые возможности; стихи г-жи Тэффи — ряд общих мест модернизма. Если угодно, в стихах г-жи Тэффи много красивого, красочного, эффектного; но это красота дорогих косметик, красочность десятой копии, эффекты ловкого режиссера. У всех поэтов, от Гейне до Блока, от Леконта де Лиля до Бальмонта, позаимствованы г-жой Тэффи образы, эпитеты и приемы и не без искусности слажены в строфы и новые стихотворения. «Семью огнями» называет г-жа Тэффи семь камней: сапфир, аметист, александрит, рубин, изумруд, алмаз, топаз. Увы, ожерелье г-жи Тэффи — из камней поддельных.

Н. МОРОЗОВ. ПИСЬМА ИЗ ШЛИССЕЛЬБУРГСКОЙ КРЕПОСТИ. Рисунки М. Соломонова. Изд. М. Аверьянова. СПб., 1909 г. Ц. 1 р. 20 к.

Что всего более изумляет, при первом чтении «Писем из Шлиссельбургской крепости» Н. Морозова, это — их бодрый тон. Проведя двадцать пять лет в одиночном заключении, лишь в последние годы получив позволение встречаться с товарищами по крепости на прогулках и лишь в последние девять лет имея право писать родным (по два письма в год, каждый раз не более как в одну страницу), Н. Морозов сумел сохранить не только ясность мысли, но и свежесть чувства. «Ведь говорил я тебе, Варя, чтобы ты не была грустной и больной, а здоровой и веселой!» — пишет он сестре на 18 году своего заключения, и этот

призыв быть «здоровыми» и быть «веселыми» проходит через всю его книгу. Правда, письма подвергались цензуре департамента полиции, о многих из своих переживаний Н. Морозов и не мог писать, но как не ждать, что проступят в его словах, то там, то тут, жалобы на судьбу, подавленное отчаянье, скрытые проклятия... Ничего такого нет в письмах Н. Морозова; он, из крепости, то дает советы своей семье в разных ее хозяйственных и иных начинаниях, то рекомендует своим сестрам книги для чтения, то рассказывает воспоминания своего детства и молодости, порой добродушно шутит, не отказываясь посмеяться над самим собой и своим положением, а попутно высказывает суждения о событиях современной жизни (поскольку они были ему известны), об англо-бурской войне (решительно становясь на сторону англичан), о проповеди Льва Толстого, о реформе гимназии, о прерафаэлитах в живописи, о декадентах в литературе... До последних страниц книги, на которых Н. Морозов обсуждает теории всемирного тяготения, говорит о новом романе Уэллса, рассказывает, как тигр, приснившийся ему, едва только он сказал себе: «Не может тигр меня съесть, ведь это — сон»,— зарычал от ярости и ушел,— через годы переписки, полные самыми тяжелыми событиями, казалось бы отнимавшими у заключенных всякую надежду на лучшее будущее, сохраняется тот же бодрый тон.

Что же дало силу Н. Морозову перенести с этой бодростью выпавшее на его долю тяжелое испытание? Без всякого колебания мы готовы ответить: высокая культура духа. Сам Н. Морозов в одном месте пишет, что только та *работа,* которой он отдавал все свои силы, спасала его от отчаянья; «иначе,— говорит он,— я жил бы, как многие другие, день за днем, лишь бы сутки прочь». Этой работой были изыскания в области математических и естественных наук, которые Н. Морозов не оставлял в течение всех 25 лет своего заключения. Принеся с собой в камеру запас научных знаний и «веру в науку» (как он сам выражается), Н. Морозов за стенами Шлиссельбурга продолжал обдумывать свои новые теории, искал им убедительнейших доказательств, старался изложить их лучшим способом и тетрадь за тетрадью писал свои «Научные записки и заметки», которых к концу его заключения набралось 26 томов. Лишенный не только надежды, что эти «записки и заметки» будут когда-либо опубликованы, но даже уверенности, что их не истребит в один случайный день чья-нибудь равнодушная рука, Н. Морозов работал из одной бескорыстной любви к науке и к истине. И ни о чем не говорит он, в своих письмах, с таким одушевлением, как о своих научных работах, ничто его не тревожит более, чем судьба его «записок», и ничто, по-видимому, не радует более, как весть, что новые открытия подтверждают его теорию... Мы уверены, что эта широта умственных и духовных горизонтов и помогла Н. Морозову выйти победителем из той

борьбы, в которой человек, чуждый интересов, обычно называемых «высшими», непременно должен был бы сломиться. Из двадцатипятилетней тюрьмы Н. Морозов вышел возмужалым, полным энергии для новой борьбы, и мы признаем его теперь среди нас нашим истинным современником, нужным членом нашей жизни и деятельности. В лице Н. Морозова повторилась фантастическая история графа Монте-Кристо, но его таинственным аббатом Фариа был он сам,— все то неотъемлемое, что он пронес с собой сквозь толстые стены крепости.

Конечно, Н. Морозов — не единственный пример этой стойкости развитого духа в борьбе с тяжелыми условиями жизни,— и история последнего времени не очень скупилась на такие опыты над живыми людьми, напоминающими опыты над рабами древних александрийских медиков. Это придает письмам Н. Морозова, кроме чисто психологического, иной интерес, ставит их в ряд замечательнейших исторических документов наших дней... Остается добавить, что письма Н. Морозова, хотя первоначально они, конечно, не предназначались для печати, написаны прекрасным языком, а некоторые их страницы — описания природы — достигают настоящей художественной силы.

ЮРИЙ СИДОРОВ. СТИХОТВОРЕНИЯ. Книгоиздательство «Альциона». М., 1910 г. Ц. 1 р.— В. ПОЛЯКОВ. СТИХОТВОРЕНИЯ. СПб., 1909 г. Ц. 2 р.

Общего между Ю. А. Сидоровым и В. Л. Поляковым то, что оба они умерли еще юношами, едва начав литературную деятельность. Обе книги «Стихотворений» — Сидорова и Полякова — изданы уже по смерти авторов друзьями покойных. По-видимому, эти издатели-друзья очень высоко оценивают дарования двух безвременно выронивших свою лиру юношей. В содержательном предисловии, которое Андрей Белый предпослал стихам Ю. Сидорова, о нем говорится как об одной из лучших надежд нашей поэзии. «Кто помнит Сидорова,— пишет А. Белый,— знают, что он унес с собой редчайший дар, который делает человека знаменосцем целого течения... С появлением его в том или другом кружке он невольно делался центром; говорившие с Сидоровым хоть раз серьезно — уже не могли его забыть никогда. С ним ушло в могилу целое течение, как знать, может быть, важное для России». Издателями стихов В. Полякова не дано его характеристики, но по их благоговейному отношению к рукописям покойного поэта и по их словам, что «вопрос об издании полностью *всего сохранившегося* (в его бумагах) предоставляется будущему», надо за-

ключить, что в В. Полякове они видели значительную и замечательную силу...

Нам, которым не довелось лично встречаться ни с Ю. Сидоровым, ни с В. Поляковым, весьма трудно проверить эти суждения их товарищей. Почти всегда в начинающем писателе гораздо больше сил потенциальных, которые *чувствуются* при непосредственном с ним общении, нежели возможностей осуществить свои замыслы. Андрей Белый говорит о Ю. Сидорове, что он был более «замечательный человек», чем «замечательный писатель», но мы думаем, что то же самое, не обинуясь, можно было сказать о любом из «замечательных писателей» в его молодости. Разве мог бы *читатель* угадать, какие силы и какие возможности скрывались в К. Бальмонте, если бы злая судьба прервала его деятельность в самом начале, после издания его «Ярославского сборника» (1890 г.), в годы, когда он был ровесником скончавшегося Ю. Сидорова и уже старше В. Полякова. Вот почему приходится доверять показаниям друзей двух умерших поэтов и стараться найти в оставленных ими «опытах» крупицы тех богатств, какие с ними погибли.

Нам представляется, что в Ю. Сидорове как поэте было более широты, в В. Полякове — более остроты. Сидоров был более художник, Поляков — более человек. В стихах Сидорова много подражаний, но самые эти подражания свидетельствуют об исканиях, о желании учиться своему делу. И то там, то здесь среди строф и стихов, сделанных по чужому образцу, мелькают приемы самостоятельные, видны попытки создать свой язык. Отдельные стихи решительно хороши, как, например, такое описание ветреного заката:

> Видишь, что ветры затеяли?
> Слышишь их радостный шорох?
> К бледному западу свеяли
> Роз пламенеющих ворох.

Напротив, стих В. Полякова сух, однообразен, но в нем чувствуется какая-то ранняя зрелость. Стихи В. Полякова — не первые опыты автора, которому предстоит длинный путь совершенствования, но твердо, уверенно начатая речь, которая только была оборвана на первых словах. Вот почему В. Поляков так часто объявляется в стихах не учеником, но учителем, не ставит перед собою вопрос (как Ю. Сидоров) — «Муза, ты?», но хочет судить как имеющий на то право и сотоварищей-поэтов, и вообще своих современников. И у В. Полякова столь естественно звучат его приговоры то над результатами нашей несчастной войны:

> Осталося: пол-Сахалина,
> Вождей преступных имена...—

то над всем своим поколением (в обращении к «отцам»):

Не вы одни осуждены:
И нас осудят дети наши!

В выработке миросозерцания Ю. Сидорова участвовали самые разнообразные силы; идеи Вл. Соловьева и Д. Мережковского причудливо переплетались здесь с страстным изучением французского XVIII века, Вальтер-Скотта, Генсборо; он любил Византию, творения отцов Восточной церкви и увлекался Бердсли и Сомовым (слова С. М. Соловьева в характеристике Ю. Сидорова); и сам он признается, что он не любил природы:

близки мне были боле
Папирусов полупрозрачные листы...

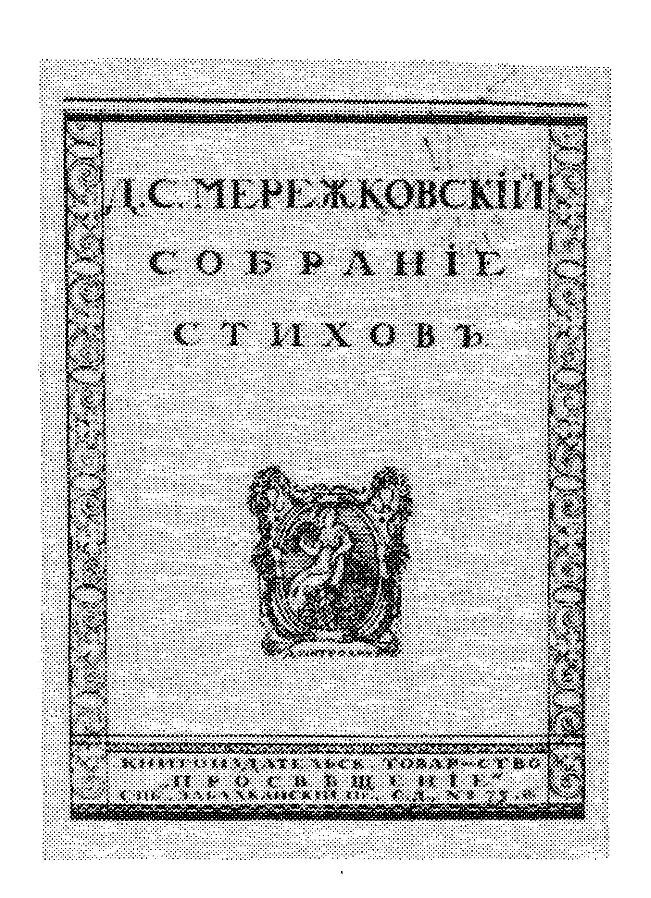
Миросозерцание В. Полякова, напротив, представляется чем-то цельным, завершенным в себе и крайне самобытным. Он родился с определенным взглядом на мир, внешние влияния не могли ни изменить, ни даже пошатнуть этого миросозерцания, и в дальнейшей деятельности поэту оставалось лишь углублять то, что он угадал с самого начала. Столько старческой трезвости в его иронических стихах:

Все отысканы ответы,
Все *подделаны* ключи...
Мы — последние поэты.

Надо быть благодарным друзьям Ю. Сидорова и В. Полякова, сохранившим для русской литературы образы двух юношей, так благородно, так бескорыстно начинавших служение искусству. Две новых книжки «Стихотворений», подписанные этими двумя именами,— не лишние в библиотеке новой русской поэзии. Но мы сомневаемся, чтобы была надобность издавать когда-либо то «Полное собрание сочинений», о котором мечтают издатели как стихов В. Полякова, так и Ю. Сидорова.

Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ. СОБРАНИЕ СТИХОВ. Книгоизд. тов. «Просвещение». СПб., 1910 г. Ц. 1 р.

Мережковский-поэт неотделим от Мережковского — критика и мыслителя. Его романы, драмы и стихи говорят о том же, о чем его исследования, статьи и фельетоны. Поэзия Мережковского — не ряд разрозненных стихотворений, подсказанных случайностями жизни, но развитие в стихах, в поэтических образах определенных идей. Мережковский всегда шел в рядах самых передовых искателей, и высказываемые им идеи всегда становились в скором времени заветными убеждениями довольно обширных кругов лиц. Так, вслед за теми этапами, которые прошел Мережковский, значительная часть русского общества пережила и влияние проповеди Ницше и языческого возрож-



Д. С. Мережковский. Собрание стихов. СПб., 1910. Обложка. Виньетка Д. Митрохина

дения, и усиленный интерес к вопросам мировой культуры, и напряженные искания веры, и влечение к христианской эсхатологии и вообще христианской мистике... Было бы несправедливо сказать, что Мережковский увлекал за собою русское общество или хотя бы один слой его: он скорее был наиболее чутким среди других и первый отдавался тому увлечению, которому позднее должны были поддаться и многие другие. Все это делает собрание стихов Мережковского единственной в своем роде летописью исканий современной души, как бы дневником того, что пережила более чуткая часть русского общества за последнюю четверть века. Мережковский прежде всего — поэт настроений общих, и этим он резко отличается от других современных поэтов, по преимуществу лириков-индивидуалистов. В то время как Бальмонт, Белый, Блок, даже касаясь тем общественных, «злободневных», говорят всего более о себе, о своем к ним отношении, Мережковский, даже в интимнейших признаниях, остается голосом «всех», выразителем чувств и дум многих. Можно сказать, что Мережковский в поэтическом творчестве видел не столько довлеющее себе дело, сколько

средство для проповеди своих любимых идей. Этим Мережковский, конечно, грешен перед искусством, но он пользовался этим средством с большим умением, и в этом его оправдание.

Говорить о форме стихов Мережковского как-то не нужно. Излишне риторичная в его ранних стихотворениях, щеголяющая насильственной упрощенностью в более поздних, она становится истинно простой, ясной, прозрачной в его последних стихах. Но стихи Мережковского — из тех, в которых форма не только имеет право, но и должна быть неощутимой, незаметной. Читая его стихотворения, надо не воспринимать их формы,— и такого впечатления Мережковский умеет достигнуть. Там же, где он делает уступку красивости формы, где иногда становится даже виртуозом стиха (как, наприм., в стихотворении «Леда»), это кажется лишним и почти неприятным.

Новое издание стихов Мережковского, к сожалению, только повторяет предыдущее (к-ва «Скорпион»). Прибавлена лишь поэма «Старинные октавы», напечатанная раньше в *Золотом Руне*. В общем это — небольшая антология из стихов Мережковского разных периодов его деятельности, составленная не без определенной тенденции. Надо пожелать, чтобы Мережковский скорее решился соединить наконец в более полном собрании все написанные им стихи.

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

(С. Алякринский: «Цепи огней». М., 1911 г. Стр. 62.— Н. Брандт: «Нет мира миру моему». Киев, 1910 г. Стр. 96.— Модест Гофман: «Гимны и оды». СПб., 1910 г. Стр. 46.— С. Клычков: «Песни». Изд. «Альциона». М., 1911 г. Стр. 64.— Е. Курлов: «Стихи». М., 1910 г. Стр. 92.— Ф. Ладо-Светогорский: «Песни о светлой стране». М., 1911 г. Стр. 32.— В. Нарбут: «Стихи». Книга 1. К-во «Дракон». СПб., 1910. Стр. 138.— С. Окулич-Окша: «Гибель культуры». М., 1910 г. Стр. 70.— Дм. Рем и А. Сидоров: «Toga praetexta**». М., 1910 г. Стр. 64.— «Садок судей». М., 1910 г. Стр. 131.— Ив. Тачалов: «Аккорды мысли». СПб., 1910. Стр. 64.— Гр. Алексей Н. Толстой: «За синими реками». К-во «Гриф». М., 1911 г. Стр. 96.— Марина Цветаева: «Вечерний альбом».**

М., 1910. Стр. 224.— К. Шрейбер: «Тихие кануны». М., 1910 г. Стр. 110.— Э. Штейн: «Я». СПб., 1910 г. Стр. 98.— И. Эренбург: «Стихи». Париж, 1910 г. Стр. 76.)

Шестнадцать новых сборников стихов, вышедших за последние три-четыре месяца! Не слишком ли это много? Между тем эти шестнадцать сборников выбраны мною из гораздо большего числа их, доставленных с сентября по декабрь в редакцию «для отзыва». А сколько еще сборников по тем или другим причинам доставлено не было и осталось мне неизвестно! И сколько еще поэтов тоже по тем или другим причинам не могли издать своего сборника, и тетради их стихов ждут читателя в редакционных ящиках!

Из тридцати с лишком сборников, бывших в моем распоряжении, я прежде всего отстранил книги поэтов уже установившихся, о которых нечего было сказать нового. Отстранил я, напр., новое (второе) издание стихов покойной А. П. Барыковой, давно оцененной критикой, новую книгу А. Рославлева («Карусели»), ничего не изменяющую в нашем представлении об этом поэте, еще молодом, но, видимо, неспособном идти вперед, и т. д. Затем отстранил я сборники, так сказать, поэтов-любителей, которые, не мудрствуя лукаво, сочиняют невинные стишки для удовольствия своего собственного и своих добрых знакомых и серьезно критиковать «плоды музы» которых было бы несправедливостью,— каковы, напр., сборники В. Акимова, А. Баулиной, Христины Сперанской и др. Наконец, отстранил я и те книги стихов, в которых не нашел ни одного живого слова, которые оказались сплошь наполненными банальными перепевами с чужого голоса и авторов которых называть я считаю здесь излишним. После этого выбора остались у меня на столе шестнадцать названных выше книг, не равноценных ни по дарованиям их авторов, ни по тем литературным надеждам, которые они возбуждают, но в одном отношении все же сходных: они написаны людьми, которые относятся к поэзии серьезно, хотят мыслить, работать, искать, хотят сказать читателям что-то свое.

Разнообразны, разнолики стихи этих шестнадцати поэтов. Одни из них не только искусны в стихосложении, но почти могут быть названы виртуозами своего дела; другие едва умеют выразить свою мысль в стихотворных строчках, затруднены и стеснены размером и рифмою, как девочка-подросток длинным платьем; иные скромны и робки; другие развязны, а некоторые даже наглы (это, впрочем, можно сказать только о поэтах из сборника «Садок судей»); одни — исключительно лирики и ничего за пределами личных переживаний не видят; другие про-

буют свои силы на сюжетах эпических или даже ставят себе грандиозные задачи изобразить «гибель культуры»; но есть одна черта, которая объединяет всех, черта, вместе с тем глубоко характерная для всего нашего времени. Я говорю о поразительной, какой-то роковой оторванности всей современной молодой поэзии от жизни. Наши молодые поэты живут в фантастическом мире, ими для себя созданном, и как будто ничего не знают о том, что совершается вокруг нас, что ежедневно встречают наши глаза, о чем ежедневно приходится нам говорить и думать.

Один так прямо и заявляет:

...пою я о странах
Весенних, где вечно сияет весна.

И, вероятно, чтобы точнее определить местоположение этой счастливой страны, в другом стихотворении сообщает:

Одна из рек Судьбы Всемирной.
Моя Река всегда течет
От бездны низкой и кумирной
В Долину Необманных Вод.

(Ф. Ладо-Светогорский)

Другому мечтается:

Мир странный, где цвели лишь
Кровавые цветы...

(Н. Брандт)

Третий определенно противополагает себя — жизни:

Грохочет жизнь...— В туман курений
Моя душа погружена.

(С. Алякринский)

Четвертый, хотя и говоря от лица женщины, сознается:

Между мной и яркою землею
Протянулась тонкая стена.

(Дм. Рем)

Пятый жаждет —

Видеть то, чего другие
Не умеют увидать.

(Е. Курлов)

Шестой это именно и видит,— видит, как

плавают
На кораблях мечты
Неземные души.

(«Садок судей»)

Седьмой уверяет, что в жизни он —

по ошибке режиссера
На пять столетий опоздал.

(И. Эренбург)

Восьмой все свои стихи слагает таким образом, словно бы он был не нашим современником, а жил во дни Горация и Овидия (Модест Гофман). Девятого и десятого увлекают образы древнерусских сказаний, они слагают песни Ладе, Бове, Купале, о леших, о русалках (С. Клычков, гр. А. Н. Толстой) и т. д., и т. д.

Живя постоянно мечтой в таких фантастических мирах, эти поэты любят и самих себя воображать какими-то фантастическими героями. Тот, который считает себя опоздавшим родиться на пять столетий, уверен, что у него душа рыцаря, что его настоящее дело — это

Свой меч рукою осенить,
Умчаться с верными слугами
На швабов ужас наводить,
А после с строгим капелланом
Благодарить святую мать...

(И. Эренбург)

Другой с удовольствием воображает себя странствующим рыцарем:

Я — верный рыцарь круглого стола.

(А. Сидоров)

Третий считает себя магом:

Брожу по миру светлым магом...

(С. Алякринский)

Еще один, прикрываясь образом кузнеца, восклицает:

Я скоро кончу труд тяжелый,
Скую последнее кольцо,
И встану, гордый и веселый,
Перед всемирное лицо!

(И. Тачалов)

Более смелый, не прикрывая лица никакой маской, заявляет решительно:

Я! Я один! Только я!
Все остальное ничтожно.
. . . .
Я ненавижу людей.
Я божества презираю.

(Е. Курлов)

Находится и такой, который весь свой сборник так и озаглавливает: «Я» (Э. Штейн). Всем кажется, что они какие-то особые, изумительные и великие, но в то же время они чуть не на одно лицо, и часто трудно угадать по сборнику стихов, кто его автор — русский? немец? гимназист? помещик? военный?

Один из них верно выразил credo всех в стихотворении, прославляющем мечту:

Жить мечтою и жить для мечты!
Если это тебе не понятно,
Так погибнешь ты весь безвозвратно
В жалком мире слепой суеты...

(Е. Курлов)

Если под «слепой суетой» понимать всю вообще жизнь, от явлений нашей повседневности до событий мировой истории, а под «мечтою» неизменные образы «ангелов», «лилий», «роз», «стрел», «волн», «луны», «звезд», всего того, что издавна почитается «поэтическим», то, действительно, наши поэты «живут мечтой». Их воображение заполонено этими шаблонами, и они уверены, что делают реальность прекраснее только потому, что женщин сравнивают с ангелами, душу с кипарисом, звезды с лампадами, вечернюю темноту с черным морем и т. п. Свою милую они представляют непременно

В гирлянде светлых небесных лилий.

(К. Шрейбер)

Изображая вечер, они призывают на помощь ангела:

Лучистый молится ангел белый
В печалях сосен.

(К. Шрейбер)

Кинул месяц первый луч свой длинный.
Ангел взоры опустил святые.

(М. Цветаева)

Яркий день заставляет их прибегнуть — много после Андрея Белого — к образу «кубка»:

Над миром бедным искрились кубки.

(К. Шрейбер)

Последний солнечный бокал
В лазури звонко опрокинут.

(С. Алякринский)

И все живут уверенностью, по крайней мере в стихах, что

Мы овладеем
Волшебным рулем...

(Е. Курлов)

Поэзия сильна гармоническим слиянием образов действительности с образами фантазии, сочетанием наблюдения и мечты. Искусство не только начинается с подражания природе, но и опирается на него как на единственную твердую почву, которую оно может обрести. Самая смелая фантазия может только комбинировать данные опыта. Как только искусство отрывается

от действительности, его создания лишаются плоти и крови, блекнут и умирают. Истинная дорога искусства лежит между мертвым воспроизведением действительности и столь же мертвой отрешенностью от жизни.

Было время, когда русская поэзия нуждалась в освобождении от давивших ее оков холодного реализма. Надо было вернуть исконные права мечте, фантазии. Надо было также вновь указать поэзии на ее задачу — синтезировать данные опыта, обобщать найденное умом в художественных и, следовательно, идеальных образах. К сожалению, по этому необходимому пути пошли слишком далеко. Молодая поэзия захотела летать в стране мечты, отказавшись от крыльев наблюдения, захотела синтезировать, не имея за собой опыта, фактов. Отсюда ее безжизненность и ее подражательность (о счастливых исключениях скажу дальше). Когда художник не хочет наблюдать действительность, он невольно заменяет личные наблюдения подражанием другим художникам. Это именно и случилось с большинством современных молодых поэтов.

Переходя теперь к критике отдельных поэтов, я начну с более слабых, с менее определившихся.

Почти «за пределами литературы» стоит «Садок судей». Сборник переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся поразить читателя и раздразнить критиков (что называется épater les bourgeois). Такая дорога может вести к добру лишь тогда, когда с нее решительно сворачивают. Авторам «Садка», как кажется, еще далеко до этого; а между тем у двух из них, у Василия Каменского и Н. Бурлюка, попадаются недурные образы. Удачно, напр., сравнение пережитого дня с побежденным врагом:

День падает, как пораженный воин,
И я, как жадный мародер,
Влеку его к брегам промоин
И, бросив, отвращаю взор...

Но нелегко даже разыскать такие счастливые стихи в бесконечной нелепице поэм и рассказов, отпечатанных на обойной бумаге.

Очень мало что можно сказать о г. Брандте и г. Тачалове. Они просто недостаточно художественно образованы. Прежде чем выступать перед читателями, им надо учиться: учиться писать стихи и вообще учиться. Чтобы быть поэтом, не довольно одного «доброго желания» и искренности; нужно иметь, что сказать людям, иначе не к чему и заговаривать, особенно на «священном языке» поэзии.

Близко к ним стоит г. Алякринский, еще совсем не установившийся, способный делать наивные промахи, часто грубый там, где хотел бы быть сильным. Он не понимает, насколько

простота выражений сильнее, чем его «сладостные заклятья» и «таинственно-зовущая мгла». Кроме того, он исключительно занят самим собой и думает, что всем на свете интересно выслушивать, как он впивал «сны чьих-то ресниц» и как через «отраву» чьих-то ласк для него «расцвело солнце».

Сдержаннее г. Шрейбер. Довольно рабски подражая К. Бальмонту, он все же иногда дает красивые описания природы. Некоторую оригинальность его стихам придают религиозные настроения, но они у него как-то смутны, сбивчивы, лишены твердости сознанием добытой веры. Если г. Алякринский, стремясь к страстности, впадает в грубость, то г. Шрейбер, каждую минуту готовый умилиться, часто превращает свои стихи в какую-то сладковатую водицу.

Е. Курлов, автор двух книг рассказов, среди которых есть и неплохие, в стихах примитивен и наивен. Он еле владеет стихом и высказывает достаточно избитые истины тоном пророка, возвещающего человечеству новые заветы.

Гораздо больше культурности чувствуется в поэтах, написавших книгу «Toga praetexta», Дм. Реме и Алексее Сидорове; они более осведомлены о тех задачах, которые в настоящее время стоят перед поэзией; в их стихах гораздо меньше прямых, грубых недостатков,— почти все их стихи сделаны недурно, по хорошим образцам. Но все это еще перепевы с чужого голоса, повторения уже сказанного. Впрочем, оба поэта, как кажется, очень молоды и, кроме того, написали очень мало, так что сказать о них что-либо определенное трудно.

То же приходится повторить о г. Ладо-Святогорском, в сборнике которого всего 24 пьесы, и о г. Клычкове. Стихи этого последнего, впрочем, не банальны; выбрав темы народно-русские, г. Клычков ищет для них и подходящего склада, иногда успешно находя в ритмических строках напевность, соответствующую народному стиху. Нам кажется, однако, что в этих первых опытах, тоже весьма немногочисленных, молодой поэт еще не обрел самого себя.

Очень умные задачи ставит себе г. Окулич-Окша, который хочет

Поэзию вернуть опять
На ясные ума основы.

Создать поэзию в лучшем смысле слова серьезную, которая, в согласии с современной наукой, развивала бы вопросы важные, волнующие современного человека, это — мысль, которую пишущий эти строки сам высказывал и защищал не раз. Однако силы г. Окулича-Окши далеко не в соответствии с поставленной им себе задачей, и его сборник полон почти комических недоразумений. Стихи его вялы, скучны и, главное, однообразны, независимо от того, описывает ли он Помпею, великую революцию, «век стриженых аллей» или что другое.

Г. Э. Штейн написал целую книгу на несколько странных

тем. Его изумляют в мире такие явления, как беременность женщины, носящей в себе целый новый мир, возможность выразить все тайны мысли с помощью только 35 значков, значение статистических цифр, как бы предопределяющих заранее число будущих преступлений, и т. п. Все это как идея не очень ново, но, конечно, могло бы быть обработано методами поэзии. К сожалению, стихи г. Штейна весьма плохи, и энергия выражения заменена в них пустыми восклицаниями. Несколько лет тому назад нам случилось читать гораздо более сильные стихи, подписанные тем же именем, и хочется думать, что книга г. Штейна только случайное недоразумение.

Г. Нарбут выгодно отличается от многих других начинающих поэтов реализмом своих стихов. У него есть умение и желание смотреть на мир своими глазами, а не через чужую призму. Ряд метких наблюдений над жизнью русской природы рассыпан в его книге. Вот начало одного его стихотворения:

ПОМОРЬЕ

С налета ветер стружит волны,
Кидая брызги в берега;
Песок студеный и безмолвный
Узорят пенные снега.
Все ниже тучи, все серее
Их волокнистое руно.
А огонек на старой рее,
Качаясь, теплится давно.

Но у г. Нарбута не чувствуется любви к стиху; стихами он выражается словно на чужом, нелюбимом языке. Кроме того, г. Нарбут с каким-то скучным безразличием относится ко всем темам своих стихов. Ему словно все равно, о чем ни писать: подметит что-нибудь в вечере — напишет о вечере; заметит особенность в наступлении бури — сложит строфы о буре. Пушкин говорил о поэте-эхо, дающем *отзвук* на всякий звук (хотя сам он таким эхо не был), но вряд ли задача поэта — быть граммофоном, записывающим безразлично все, что слышно вокруг.

Интересную попытку сделал г. Модест Гофман — усвоить русскому стиху античные размеры. Он пишет не только гекзаметры и элегические дистихи, но алкеевские, асклепиадовские, сапфические и иные строфы. В немецкой литературе есть немало таких попыток (Клопштока, Гельдерлина и друг.); у нас такие опыты делал Вяч. Иванов. Вряд ли, однако, простой заменой долгих слогов ударяемыми, а кратких — неударяемыми можно создать в нашей поэзии античные размеры. Сила античной строфы в том, что в ней все стопы равны между собой по числу «мор», т. е. по времени, нужному на их произнесение: такого равенства не может быть в тоническом стихосложении, где стопы разновелики. Кроме того, долгота и краткость в древних языках были постоянными свойствами слогов (за малы-

ми исключениями), ударения же, в новых языках, в комплексе слов зависят от произношения (напр., «на́ небе» и «на не́бе»). Вот почему редко кто не запнется, в первый раз читая такие строки:

> На небе звезды свой хоровод ведут,
> Светила ярче светит краса твоя,
> Сафо, средь дев лесбосских граждан,
> Будто луна на большой поляне.

Обещает выработаться в хорошего поэта И. Эренбург, дебютирующий небольшой книжкой стихов, изданных в Париже. В его стихах сказывается не столько непосредственное дарование, сколько желание и умение работать. Появляясь в печати в первый раз, он уже обнаруживает настоящее мастерство стиха. Среди молодых разве одному Н. Гумилеву уступает он в умении построить строфу, извлечь эффект из рифмы, из сочетания звуков. В отличие от большинства начинающих, И. Эренбург не исключительно лирик, но охотно берется за полуэпические темы, обрабатывая их в форме баллады (в этом отношении тоже напоминая Н. Гумилева). Пока И. Эренбурга тешат образы средневековья, культ католицизма, сочетание религиозности с чувственностью, но эти старые темы он пересказывает изящно и красиво. Строгость его манеры, обдуманность его эпитетов, отчетливость и ясность его изложения показывают, что у него есть все данные, чтобы в поэзии достигать поставленных себе целей. Но, вероятно, его стихам всегда останутся присущи два недостатка, которые портят и его первый сборник: холодность и манерность.

Довольно резкую противоположность И. Эренбургу представляет Марина Цветаева. Эренбург постоянно вращается в условном мире, созданном им самим, в мире рыцарей, капелланов, трубадуров, турниров; охотнее говорит не о тех чувствах, которые действительно пережил, но о тех, которые ему хотелось бы пережить. Стихи Марины Цветаевой, напротив, всегда отправляются от какого-нибудь реального факта, от чего-нибудь действительно пережитого. Не боясь вводить в поэзию повседневность, она берет непосредственно черты жизни, и это придает ее стихам жуткую интимность. Когда читаешь ее книгу, минутами становится неловко, словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру и подсмотрел сцену, видеть которую не должны бы посторонние. Однако эта непосредственность, привлекательная в более удачных пьесах, переходит на многих страницах толстого сборника в какую-то «домашность». Получаются уже не поэтические создания (плохие или хорошие, другой вопрос), но просто страницы личного дневника, и притом страницы довольно пресные. Последнее объясняется молодостью автора, который несколько раз указывает на свой возраст.

Покуда
Вся жизнь как книга для меня,—

говорит в одном месте Марина Цветаева; в другом она свой стих определяет эпитетом «невзрослый»; еще где-то прямо говорит о своих «восемнадцати годах». Эти признания обезоруживают критику. Но если в следующих книгах г-жи Цветаевой вновь появятся те же ее любимые герои — мама, Володя, Сережа, маленькая Аня, маленькая Валенька,— и те же любимые места действия — темная гостиная, растаявший каток, столовая четыре раза в день, оживленный Арбат и т. п., мы будем надеяться, что они станут синтетическими образами, символами общечеловеческого, а не просто беглыми портретами родных и знакомых и воспоминаниями о своей квартире. Мы будем также ждать, что поэт найдет в своей душе чувства более острые, чем те милые пустяки, которые занимают так много места в «Вечернем альбоме», и мысли более нужные, чем повторение старой истины: «надменность фарисея ненавистна». Несомненно талантливая, Марина Цветаева может дать нам настоящую поэзию интимной жизни и может, при той легкости, с какой она, как кажется, пишет стихи, растратить все свое дарование на ненужные, хотя бы и изящные безделушки.

Мне остается сказать лишь об одном поэте, тоже почти дебютанте (если не считать его ранних, чисто ученических попыток, прошедших совершенно незамеченными), но в то же время являющемся почти сложившимся мастером: говорю о гр. А. Н. Толстом. Не столько знание народного быта, всего того, что мы называем безобразным словом «фольклор», но скорее какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу — дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей, «искусственной» поэзии. Все предыдущие попытки в этом роде — Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого — совершенно побледнели после стихов гр. Толстого. Отдельные цитаты не могут передать всей самобытности стихов молодого поэта; и интересующихся приходится отослать к его книге, к таким песням, как «Весенний дождь», «Купальские игрища», «Заморозки», «Самакан», «Заклятье смерти». Некоторую расплывчатость изложения и некоторую склонность к дешевым эффектам можно отнести на счет неопытности дебютанта, и единственное опасение, которое вызывает книга гр. Толстого,— это вопрос, сумеет ли он удержаться на раз достигнутой высоте и найти с нее пути вперед. Хотелось бы в сборнике «За синими реками» видеть не только удачный опыт, но и залог будущих достижений.

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВ

Вячеслав Иванов: «Cor Ardens» К-во «Скорпион». М., 1911 г. Стр. 236. Ц. 2 р.— Ю. Балтрушайтис: «Земные ступени». К-во «Скорпион». М., 1911 г. Стр. 212. Ц. 1 р. 50 к.— Эллис: «Stigmata». К-во «Мусагет». М., 1911 г. Стр. 172. Ц. 2 р.— Бенедикт Лившиц: «Флейта Марсиа». Киев, 1911 г. Стр. 80. Ц. 1 р. 25 к.— Игорь Северянин: «Электрические стихи». СПб., 1911 г. Стр. 24. Ц. 50 к.— София Дубнова: «Осенняя свирель». СПб., 1911 г. Стр. 144. Ц. 1 р.— А. Диесперов: «Стихотворения». К-во «Гриф». М., 1911 г. Стр. 76. Ц. 60 к.— Лев Зилов: «Стихотворения». К-во «Метели». М., 1911 г. Стр 80. Ц. 70 к.— Е. Астори: «Диссонансы». Варшава, 1911 г. Стр. 44. Ц. 40 к.— Виктор Стражев: «Стихи». 1904—1909 г. М., 1910 г. Стр. 136. Ц. 1 р.— А. М. Федоров: «Мой путь». Изд. Н. Н. Клочкова. М., 1911 г. Стр. 220. Ц. 1 р. 25 к.— Х. Н. Бялик: «Песни и поэмы». Авторизованный перевод с еврейского языка и введение Вл. Жаботинского. СПб., 1911 г. Стр. 208. Ц. 2 р.

Самое значительное явление нашей поэзии за последние месяцы, бесспорно,— сборник стихов *Вяч. Иванова* «Cor Ardens». Не менее как лет пять читатели Вяч. Иванова ожидали появления этого сборника, который постоянно объявлялся в каталогах издательства с пометкой «печатается». Вышедшая наконец книга не разочаровывает долгих ожиданий, и даже можно сказать, что в ней впервые Вяч. Иванов встает перед нами как поэт во весь свой рост.

Если первый сборник стихов Вяч. Иванова «Кормчие звезды» был крепким фундаментом, рассчитанным на величественное здание, если «Прозрачность» была перистилем, а «Эрос» — великолепной аркой, поставленной перед будущим храмом, то «Cor Ardens» являет нам уже часть этого храма, которому, конечно, суждено пережить наш скромный суд над ним и вызвать в будущем еще много суждений, толкований и объяснений. Чтó новая книга Вяч. Иванова не кажется нам законченным зданием, частью объясняется тем, что она — лишь первая половина тома (включающего книги: «Cor Ardens»,

«Speculum Speculorum» и «Эрос»), за которой должна последовать вторая («Rosarium»). Но частью объясняется это и грандиозностью первоначального плана, осуществление которого требует подвига целой жизни.

В книге, лежащей перед нами, развиты собственно только два элемента поэзии Вяч. Иванова: дифирамбический восторг перед мощью Природы и Жизненного начала в человеке и мистическое умиление перед таинственным значением Жертвы, приносимой ли Богом ради мира или единым из живущих в мире ради Бога.

Дифирамбы собраны в первых отделах книги, где отождествляется Солнце, движущее жизнь нашего мира, и Сердце, в котором сосредоточена жизнь человека. Солнце, его земной прообраз, огонь, и сердце становятся для Вяч. Иванова символами всякой мощи, всякого дерзания, мятежа. Гимны Сердцу, которое «стремительно в величье бега», чередуясь с песнями во славу Прометея, зажегшего «факел своевольный», переходят в хвалу Сердцу, которое «в неволе темной» творит тот же «светлый подвиг». Естественно присоединяются к этим дифирамбам стихи, посвященные «година гнева»,— грозным событиям недавно пережитой нами революции, к которой Вяч. Иванов отнесся с величайшей страстностью.

Мистические гимны объединены во второй половине книги, и эпиграфом ко всем ним могли бы служить стихи из послания к пишущему эти строки (Mi fur le serpi amiche):

И я был раб в узлах змеи,—
И в корчах звал клеймо укуса;
Но огнь последнего искуса
Заклял, и солнцем Эммауса
Озолотились дни мои...

Этот свет «солнца Эммауса» стремится Вяч. Иванов увидеть и в древнем пророчестве о наступлении в наши дни новой «эры Офиеля» («Carmen saeculare»), и в античном предании о святилище озера Неми, жрецы которого приобретали право служить божеству той ценой, что каждый мог убить их и занять их место, и в мифе о Дионисе-Загрее, в котором он видит прообраз Христа-Жертвы («Сон Мелампа»), и в воспоминаниях о «скалы движущем» Орфее («Лицо»), и над явлениями нашей повседневной жизни, в своих раздумьях о Москве, которая на закате символически «горит и не сгорает», о колокольном звоне в Духов день, который кажется ему схождением Духа Святого на медные главы колоколов, о кладбище, где гроба «поют о колыбели»... Христианская мистика проникает все восприятия Вяч. Иванова, и, нигде не выставляя ее напоказ, он действительно создает религиозную поэзию в лучшем смысле этого слова...

Что касается формы, то, конечно, в новой книге Вяч.

Иванов остается тем же мастером стиха, каким он показал себя уже в своем первом сборнике. Но все же стих в «Cor Ardens» значительно отличается от стиха «Кормчих звезд». С одной стороны, этот стих окреп, достиг полной возмужалости, совершенной уверенности в себе; поэт *знает,* что он может выразить своим стихом все, что хочет, что для каждой поэтической идеи он без труда найдет соответствующие слова, нужный ритм. Но в то же время в «Cor Ardens» чувствуется уже некоторая излишняя техническая бойкость и местами встречаются готовые трафареты, применяемые, так сказать, механически. С другой стороны, в книге есть известное приближение к простоте языка. Не отказываясь от своей намеренно-величавой речи, цель которой — обособить поэтическое слово от слова повседневного, самой формой указать на значительность, на необиходность передаваемых идей, Вяч. Иванов нашел возможность отказаться от тех синтаксических темнот, которые для многих были неодолимым препятствием на пути к его поэзии. Синтаксис Вяч. Иванова в «Cor Ardens» гораздо более ясен и близок к общеупотребительному, чем в его ранних стихотворениях. Вместе с тем значительно упростился и словарь Вяч. Иванова.

В области чисто технической Вяч. Иванов нового дает в своей новой книге немного. Но на проложенных им ранее путях он делает новые и немалые завоевания. Неравностопный стих (отчасти соответствующий немецкому knittelvers и стиху Гейне) представлен в «Cor Ardens» блистательными примерами, может быть, лучшими на русском языке, несмотря на очень удачные попытки в этом направлении А. Блока. «Песни из лабиринта», например, могут быть названы образцом коротких строк, из которых каждая согласно с своим содержанием сама создает свой размер. В цикле сонетов «Золотые завесы» есть несколько в высшей степени примечательных по оригинальности рифм и по законченности своего построения. Многие стихи по звуковой своей изобразительности достойны соперничать с лучшими образцами такого рода у Вергилия, как, например, стих:

Чу, кони в бронях ржут, и лавр шумит, густея...

Но надо сознаться, что по временам в погонях за аллитерациями Вяч. Иванов заходит слишком далеко, и стихи —

Пьяный пламень поле пашет,
Жадный жатву жизни жнет,—

напоминают уже не Вергилия, а стих Бальмонта, его

Чуждый чарам черный челн...

Во всех стихах *Вяч. Иванова* есть что-то от античной поэзии. В расположении слов и в построении строф часто слышатся отзвуки строгой латинской лиры. «Покров», например (говорим

исключительно о его ритмике), наводит нам на память Катулла, «Carmen Saeculare» — Горация, «Огненосцы» — хор Эсхиловой трагедии, «Сон Мелампа» намеренно подражает античной идиллии. Это веяние античности придает поэзии Вяч. Иванова редкую в наше время силу, и от его стихов получается впечатление созданий aere perennius.

Еще дольше, чем нового сборника Вяч. Иванова, дожидались все те, кто следит за книгами стихов, сборника *Ю. Балтрушайтиса*. Объявленный книгоиздательством впервые в 1900 г., этот сборник появился только теперь, спустя более чем 10 лет. Это — первая книга поэта, который если не по своим стихам (появлявшимся в печати редко), то по имени хорошо знаком всем, интересующимся молодой русской литературой.

Что Ю. Балтрушайтис — истинный поэт, это чувствуешь сразу, прочтя два-три его стихотворения. Но, странное дело: в то же время чувствуешь, что его первая книга — должна быть и его единственной книгой. Балтрушайтис как-то сразу, с первых своих шагов в литературе, обрел себя, сразу нашел свой тон, свои темы и уже с тех пор ни в чем не изменял себе. Даже технически его стихи с годами почти не совершенствовались; каким он начинал, таким он остается и теперь, и его книга — как бы единая песнь, строго выдержанная с начала до конца.

Основной пафос поэзии Ю. Балтрушайтиса — символизация всей окружающей действительности, и в этом смысле его сборник очень удачно назван «Земные ступени». Балтрушайтис ничего в жизни и ничего в мире не принимает просто, как явление, но во всем хочет видеть иносказание, символ. Вот характерные для него стихи:

> Божий мир для нас — как море...
> Мы на темном берегу
> Глухо плачем о просторе...

Подобно этому, когда Балтрушайтис говорит о постройке замка, надо разуметь «строительство жизни»; когда поминает ручеек, оказывается, что он течет «в руслах бытия»; когда поминает «кубок», то это не иной, а тот, в котором «влага жизни»; сама жизнь для него — «стояние над бездной»; каждый миг — «обет», день — «таинство великое» и т. д. Балтрушайтис почти не говорит ни о чем единичном, конкретном, постоянно противополагает он себя вселенной, всему миру; так, в одном стихотворении, он уверяет: «меж мной и вселенной не стало раздельной черты»; морской вал поет ему «о великом, о всемирном»; пасхальный звон звучит для него не в данной комнате или на такой-то улице, но непременно «в мире», и ему кажется, что на первый луч утра он слышит ответ «всюду в мире». Таковы все стихи Балтрушайтиса; в них нет никого

другого, кроме самого поэта и «мира»; других индивидуальностей для Балтрушайтиса словно не существует, и он говорит или о себе, или о «человечестве».

Это придает его стихам строгость и серьезность, но порой ведет и просто к напыщенности и риторике.

Эллис, в предисловии к своей книге «Stigmata», утверждает, что «пафос ее касается области, лежащей *глубже* так называемого чистого искусства». Несколько дальше он разъясняет свои слова, говоря, что основное устремление его книги есть «обращение от эстетического иллюзионизма (?) к мистицизму, говоря совершенно точно,— к христианству». Такие заявления автора могли бы избавить эстетическую критику от обязанности разбирать его стихи, так как ее оценке подлежат именно создания искусства, а то, что лежит «глубже» или менее глубоко, подлежит иному суду. Можно, конечно, эстетически оценить христианские молитвословия, но такая оценка не будет для них ни окончательной, ни даже существенной.

Однако религиозный пафос г. Эллиса гораздо более выразился в построении книги, в темах и заглавиях стихотворений и в эпиграфах, чем в самых стихах. Мы только что назвали истинно религиозными вдохновения Вяч. Иванова, который, повидимому, не ставил себе целью быть непременно христианским поэтом; напротив, стихи г. Эллиса, при всем его желании быть во что бы то ни стало последователем Верлена в новой поэзии, производят впечатление нарочитости и измышленности. Интересный критик, г. Эллис таким остается и в книге стихов. У него встречаются стоящие внимания мысли, красивые сравнения, энергические выражения, но духа истинной поэзии нет в его стихах, и потому в конце концов безразлично, религиозный ли его «пафос» или эстетический. Препараты, приготовленные иногда искусно, иногда не без существенных промахов,— стихи г. Эллиса могут заинтересовать, но не увлечь, их можно читать, но не хочется помнить наизусть. И большинство его стихотворений странно напоминают перевод с французского.

Из других сборников стихов нельзя не отметить маленькой книжки Б. Лившица «Флейта Марсиа», изданной в Киеве. Появись она лет десять назад, она заслуживала бы большого внимания. Но теперь и темы, и художественные приемы г. Лившица оказываются уже давно разработанными другими поэтами. Никого теперь не удивишь прославлением Марсиа, выражениями вроде «пытка любви», пятисложными рифмами и рифмованием четырехсложных окончаний с трехсложными. Впрочем, все стихи г. Лившица сделаны искусно, можно сказать,

что мастерством стихосложения он владеет вполне, а для начинающего это уже немало.

Напротив, на новые пути пытается выйти г. *Игорь Северянин,* издающий уже «брошюру тридцатую» под странным заглавием «Электрические стихи». Г. Северянин прежде всего старается обновить поэтический язык, вводя в него слова нашего создающегося бульварного арго, отважные неологизмы и пользуясь самыми смелыми метафорами, причем для сравнения выбирает преимущественно явления из обихода современной городской жизни, а не из мира природы. Большею частью это выходит у него не совсем удачно, а подчас и смешно. Так, он пишет: «струнят глаза», «быстро-темпное упоение», «кувыркался ветерок», «эскизит страсть», «прищуренный бутон губ», «утопленный в луне», «океана золотая» и т. д. Но все же есть в стихах г. Северянина какая-то бодрость и отвага, которые позволяют надеяться, что со временем его творчество найдет свои берега и что мутный плеск его стихов может обратиться в ясный и сильный поток.

Хорошую школу и умение работать обнаруживает г-жа *София Дубнова* в своей «Осенней свирели», но стихи ее мало оригинальны. Более самостоятелен г. *А. Диесперов,* но его постоянная приторная умиленность надоедает, как только прочтешь пять-шесть страниц его «Стихотворений».— Г. *Л. Зилов* во «второй книге стихотворений» значительно подвинулся вперед сравнительно с своими первыми опытами, но все еще не вышел из круга подражаний.— Есть отдельные удачные строки в «Диссонансах» *Е. Астори.*— О г. *В. Стражеве* и г. *А. Федорове* нельзя сказать ничего нового: их поэтические облики давно определились и две новые книги ничего нового к ним не прибавляют.

Мне жаль, что у меня не остается места, чтобы подробнее поговорить о сборнике стихов еврейского поэта *Х. Н. Бялика* в переводе *Вл. Жаботинского.* Не зная еврейского языка, я не могу судить о точности переводов, но г. Жаботинский доказал свое умение передавать чужие стихи прекрасными переводами из Эдгара По. Во всяком случае и по переводам нельзя не почувствовать, что г. Бялик — поэт очень значительный, умеющий сочетать истинную художественность с тем, что у нас называют «гражданственностью в поэзии». Поэзия г. Бялика, насыщенная воспоминаниями Библии, исполнена редкой в наши дни силы и своим «необщим выраженьем» резко выделяется из однообразного хора современных «певцов».

ФОФАНОВ К. М. (+17 МАЯ 1911 г.).

Настоящий, прирожденный поэт, поэт «Божией милостью»,— вот общее и вполне справедливое мнение о Фофанове. Непосредственное очарование его лучших стихов оправдывает это мнение лучше всяких доказательств. Но странно, что всю жизнь Фофанов как-то чуждался действительности, считал нужным ее изменять, прикрашивать. Не признался ли он сам:

Не правда ль, все дышало *прозой,*
Когда сходились мы с тобой?

. . . .

А посмотри, в какие речи,
В какие краски я облек
И наши *будничные* встречи
И наш укромный уголок?
В них белопенные каскады
и т. д.

Или в другом стихотворении, изобразив шум петербургской улицы, «болтливые звонки общественных карет» и «блестящие сердца газовых рожков», не продолжал ли он:

...жадно мчались в *даль* заветные мечты...
Я видел серебро сверкающих озер...
и т. д.

И сколько раз сознавался Фофанов, что, «устав от пытки будничных минут», он любит уходить «в лазоревые гроты своих фантазий и причуд». Однако эта самая будничная действительность неодолимо привлекала его к себе, как страшная бездна, словно поэт чувствовал в ней какую-то великую тайну. Вот почему как-то ненароком принимал он в свою поэзию и эти «общественные кареты», и «газовые рожки», и ту странную «пару», которая «гуляла по бульвару, когда смеркались небеса». Вот почему он вдруг обращается с вопросом о «призраках», т. е. именно о том, что сам считает наиболее прекрасным:

Наскучило ли им в забвенни спокойном
Эфирами блуждать, сливаться в аромат,
Шуметь волной морей, гореть огнем лампад
И в ночь весеннюю мерцать румянцем знойным?

И отвечает решительно:

Наскучило!..

Эти «призраки» молят «мук» и «грешных дум», чтоб «хоть на миг облечься *в прах земной!*». Вот почему наконец Фофанов создал свое жуткое и странное стихотворение «Чудовище», начинающееся многозначительными стихами:

Зловещее и смутное есть что-то
И в сумерках осенних, и в дожде,
Оно растет и ширится везде...

И дальше оказывается, что это «оно»

> в сумраке неосвещенных лестниц
> Глядит в пролет и дышит в темной нише...
> ...слушает, как прядает струя
> Из медных кранов в звучные бассейны...

«Но что оно?» — спрашивает поэт и отвечает: «Названья нет ему!» Мы можем ответить за поэта. Это «оно» — есть полнота этой жизни, принятой во всех ее проявлениях, от великого до позорного, от самого прекрасного до самого безобразного. Фофанова эта полнота ужасала; он бежал от нее в свои певучие строфы о «волшебнице весне», о «румяном мае», о «ландыше», который «похристосовался с белокрылым мотыльком». И через всю поэзию Фофанова проходит эта борьба двух начал: романтизма, зовущего поэта укрыться в «гротах фантазий», и человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира. В этой борьбе — истинный пафос поэзии К. Фофанова.

К. М. Фофанов родился 18 мая 1862 г. Важнейшие сборники его стихов: «Стихотворения» (1887 г.), «Тени и тайны» (1892 г.), «Стихотворения» в пяти частях (1896 г.), «Иллюзии» (1900 г.), «После Голгофы» (1910 г.). Много стихов Фофанова, помещенных в журналах, в книгах, еще не перепечатано.

МИХАИЛ ИВАНОВИЧ ПАНТЮХОВ. АВТОР ПОВЕСТИ «ТИШИНА И СТАРИК». 1880—1910 гг. С портретом. Киев, 1911 г. Стр. 34. Ц. 20 к.

Хочется отметить появление этой брошюры, которая издана в провинции, довольно неряшливо, и, конечно, не имеет никаких шансов на распространение. Посвящена она Михаилу Ивановичу Пантюхову, молодому писателю, рано умершему. В начале 900-х годов М. Пантюхов появлялся в некоторых литературных кругах Москвы и Петербурга; тогда же им было помещено в разных изданиях несколько маленьких рассказов, а в 1907 г. издана отдельно большая повесть «Тишина и старик». В 1908 г. М. Пантюхов должен был быть помещен в психиатрическую лечебницу, где года через полтора и скончался.

В брошюре, изданной теперь друзьями покойного, дана его краткая характеристика и напечатаны отрывки из дневника, который он вел с 1902-го по 1908 год. Издатели совершенно справедливо замечают, что М. Пантюхов «был и писатель и человек незаурядный». Они приводят при этом отзыв И. И. Ясинского о повести «Тишина и старик»: «Миросозерцание автора — сложное и утонченное, и повесть читается с захватываю-

щим, мучительным интересом». Все те, кто, как пишущий эти строки, встречался с М. Пантюховым лично, знают, что он обладал острой наблюдательностью и что суждения его о людях и событиях всегда были интересны и метки. Поэтому дневник его приобретает всю значительность историко-литературного источника.

М. Пантюхов в своих беглых заметках (которые, конечно, ни в каком случае не предназначались к печати) высказывает свои суждения — часто очень резкие — о тех писателях, с которыми ему приходилось встречаться в посещавшихся им литературных (преимущественно «декадентских») кружках. Оставляя в стороне субъективную оценку, которую он дает отдельным лицам, надо признать, что среда и отдельные фигуры очерчены им в немногих, беглых словах очень ярко. Это — не беспристрастные мемуары наблюдателя; напротив, это — страстная критика современника, но тем дороже, быть может, окажется дневник М. Пантюхова для будущего исследователя, которому захочется изучить одно из литературных течений начала этого века. Маленькая брошюрка о М. Пантюхове этому будущему исследователю скажет многое такое, что сейчас еще известно некоторым по «устному преданию», но, конечно, через 15—20 лет забудется или станет «литературной легендой».

Тому же исследователю не лишнее будет обратить внимание и на повесть самого М. Пантюхова, которую автор назвал «Мировой сатирой» и которая очень характерна для настроений того времени.

БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Антология. Книгоизд. «Мусагет». М., 1911. Стр. 272. Ц. 2 р.

Кто-то в печати уже назвал эту «Антологию» «пиром поэтов». Следует, однако, добавить, что этот пир покидаешь не без головной боли и с тоской в сердце. В ушах звучат размерные строчки, воспоминание мучат хитро придуманные рифмы, но в душе не осталось ничего, кроме давно слышанных, прискучивших слов.

Мы, конечно, не говорим здесь о стихах поэтов старшего поколения. Хотя очень многие из них вовсе не представлены в «Антологии» «Мусагета» (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, К. Бальмонт и еще некоторые), все же лучшие стихи книги принадлежат именно старшим. Как всегда, мелодичны строфы А. Блока, великолепно сделаны «Газэллы» Вяч. Иванова, просты и хороши его же подражания духовным стихам, изящны и утонченны стихотворения М. Кузмина, прекрасно одно

из двух стихотворений Андрея Белого. Не говорим мы и о нескольких поэтах, выступивших позднее, но уже достаточно определившихся, представленных в «Антологии» именно такими стихами, какие мы привыкли читать за их подписью. Так, по обыкновению, в строфах М. Волошина есть напряженная красивость и исхищренная торжественность; у Сергея Городецкого — удаль, не чуждая грубоватости; у Сергея Соловьева — исключительная техника, соединенная на этот раз в некоторых стихотворениях и с сильным подъемом чувства; в переложениях абиссинских песен Н. Гумилева — яркая красочность и большое мастерство.

Но, за исключением этих имен, в «Антологии» остается еще больше 20 поэтов, которые, в сущности, и представляют собою «будущее русской поэзии». Среди них есть начавшие писать сравнительно давно, но еще не успевшие занять определенного места на нашем современном Парнасе (Ю. Верховский, Б. Садовской, Эллис и др.), есть случайные гости в области поэзии (Г. Рачинский), есть, и таких много, совсем начинающие (С. Раевский, Дм. Рем, С. Рубанович, С. Рюмин, А. Сидоров и др.). И едва закроешь книгу, как почти все эти имена сливаются в одно пятно, или, точнее говоря, в два-три туманных пятна, в которых нелегко различить индивидуальности отдельных поэтов. Они все вращаются в двух-трех кругах определенных образов, настроений и мыслей (реже всего мыслей), причем давно уже разработанных их предшественниками. Они все пользуются теми формами стиха, какие возникли у нас в начале этого столетия, если и прибавляя что к этим техническим завоеваниям, то такие крохи, без которых можно было бы вполне обойтись. Отсутствие самостоятельной мысли и самостоятельных исканий — вот характерная особенность нашей молодой поэзии; скука — вот основное впечатление от их стихов; читаешь ряды размеренных, иногда красивых строчек и думаешь: к чему я это читаю, когда все это мне известно давно? И невольно жалеешь, что в круг участников «Антологии» книгоиздательство «Мусагет» не включило г. Игоря Северянина, о котором мы говорили в предыдущем обозрении сборников стихов: тот, по крайней мере, впечатления скуки не производит, он странен, часто нелеп, порой вульгарен, но самостоятелен.

Только после того, как особенно пристально присмотришься к нашей молодой поэзии, различаешь в ней отдельные группы, несколько обособленные течения. Так, целый ряд поэтов стараются писать «в духе Пушкина», и их стихи иной раз кажутся прямо произведениями какого-нибудь второстепенного поэта пушкинской эпохи: Туманского, или Подолинского, или бар. Розена. Очень удачно имитирует этот стиль Б. Садовской, у которого многие строки красивы и энергичны. Почти то же можно сказать о Ю. Верховском, старающемся, впрочем, обогатить «классические» размеры и приемы некоторыми новыми при-

обретениями. У них и «в полдень колесница Феба», и «пламенный союз Вакха с Купидоном», и «во мраке дрогнувшие лилии», и «лиры, поющие с воздушной высоты», и целый ряд других таких же готовых словосочетаний. Вряд ли, однако, Пушкин одобрил бы выражения «зажегся пир» (Ю. Верховский) или «вступаешь *медленно* ты в стремя золотое» (Б. Садовской) — жест, которого не сделает ни один сколько-нибудь опытный всадник. Другие поэты ищут источников вдохновения в народной поэзии, охотно подбирают «простонародные» слова, щеголяют выражениями вроде «дремная», «шалая», «прыткий», «волосья», «вёдро», «пригожий», «молодуха», «али»: таковы С. Клычков и Л. Столица. Первый из них в своих стихах гораздо выдержаннее, вторая слишком часто нарушает стиль каким-нибудь модернистическим словцом, но все же стихи обоих производят впечатление нарочитости, придуманности, и им еще далеко до попыток в том же роде гр. А. Н. Толстого. Но большинство молодых поэтов питает непобедимое пристрастие к стилю парнасцев, стараются писать под Леконта де Лиля и Эредиа; их стихи всячески приукрашены, внешне красивы и безнадежно холодны. Их стихи, весьма нередко принимающие форму сонетов,— большею частью риторические рассуждения о каком-нибудь «муже древности», по возможности о таком, существование которого мало кому известно и имя которого дает повод для интересной рифмы. Бесспорно, мастерства (не в дурном смысле слова) достиг в этом роде Валериан Бородаевский, у которого, напр., очень хорошо сделано стихотворение «Волы священные — Иосиф, Варсонофий». Удачно работает в этом роде и А. Сидоров, но он представлен в «Антологии» пьесой совершенно незначительной. Нельзя сказать, чтобы в этих стихотворениях, в которых искание красивого стиха и интересной рифмы заслоняет все остальное, концы всегда сходились с концами. Напр., в сонете г. П. К. поминается сначала Проперций (для рифмы с «сердце»), потом «мотив шопеновского скерцо», далее «Фидием изваянный стан», причем «кровавые уста», принадлежащие этому стану, «струят лобзаний огненный дурман» (как это вяжется с образами, созданными Фидием!), и в конце концов душу *жжет* какой-то клинок. К числу этих же «парнасцев» надо отнести и тех, кто своими темами выбирает преимущественно жития католических святых и рассуждения о грехах и рае. Самый пламенный из них, Эллис, впрочем, выступил на этот раз с рядом чисто парнасских «гобеленов», к сожалению, исполненных промахами всякого рода: так, напр., рассказывая, как он «вышил» свою исповедь, он говорит, что при этом «ронял над шелками воспоминаний кисею» (мы ожидали бы, наоборот, что при вышивании он «ронял» шелки над кисеей), или пишет, совсем неумело, «уж дышит мертвый».

Нам кажется, что неудача всех этих попыток зависит от той

же разобщенности молодых поэтов с жизнью, о которой мы не раз уже говорили. Они не наблюдают, не мыслят, а главное — не живут,— или, по крайней мере, свою *жизнь* отделяют от своей *поэзии*. Они только пишут стихи и, достигая порой большой изощренности в этом деле, не создают поэзии. Их стихи *не нужны,* потому что за ними не чувствуется человека, личности. Истинный поэт или должен чувствовать сильно, глубоко, по-своему, открывать новый мир души (пример: ранние стихи К. Бальмонта), или мыслить оригинально, видеть в явлениях то, что другие в них не видят. Еще лучше, если поэт одновременно и страстно чувствует, и смело мыслит (пример: Баратынский, не говоря о царе всех наших поэтов — Пушкине). Но на что могут быть нужны виртуозные изложения общих мест, новая вариация на темы, разработанные давно, стихотворные рукоделия, к которым сводится наша молодая поэзия? Единственная ее заслуга в том, что она до известной степени, хотя и крохотными шажками, все же движет вперед технику нашего стиха. Придет новый «грядущий поэт», возьмет, конечно, все эти завоевания и вдруг придаст им смысл, вдохнет огненную душу в те мертвые формы, над выработкой которых терпеливо трудится молодое поколение.

Справедливость требует заметить, что проблески истинного чувства есть в стихах Вл. Ходасевича (как и в его маленькой книжке, вышедшей года четыре назад, «Молодость») и в стихах Дм. Рема, милых и тонких. Мы больше верим в *будущее* второго из этих поэтов.

Остается сказать, что все наши упреки меньше всего относятся к издательству «Мусагет». Напротив, оно заслуживает нашей благодарности, так как изданная им «Антология», кроме того что содержит несколько прекрасных стихотворений (в том числе очень интересное неизданное стихотворение Вл. Соловьева), дает нам достаточно полное представление о молодых русских поэтах. Издательство сделало все, что могло, собрав на страницах своего сборника почти всех, за немногими исключениями, представителей нашей поэзии (из «молодых», об отсутствии которых надо пожалеть, назовем И. Эренбурга, Черубину де Габриак, А. Ахматову, В. Нарбута). Дальнейшее было уже не во власти издателей. Издана «Антология» хорошо и достаточно красиво.

КОНСТАНТИН МИХАЙЛОВИЧ ФОФАНОВ

(1862—1911)

Константин Михайлович Фофанов, не получивший сколько-нибудь систематического образования, вполне может быть назван самородком. Бесспорный, большой поэтический талант не

соединился в нем с силой мысли, с широкими взглядами на мир и жизнь. Лишенный к тому же настоящего критического чутья (что доказывается, между прочим, его бесцветными и слабыми стихотворными характеристиками Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, Фета, Репина),— он был писатель крайне неровный: прекрасные стихотворения у него чередуются с совершенно ничтожными, и число его неудачных произведений даже подавляет собой сравнительно немногие истинные перлы его поэзии. Однако из этих немногих стихотворений можно было бы составить небольшой томик стихов замечательных и часто безукоризненных, которые навсегда сохраняют Фофанову право на видное и почетное место среди русских поэтов XIX века.

Миросозерцание Фофанова сводилось к наивному противоположению действительности и мечты, прозы и поэзии. Все то, что обычно встречается в нашей жизни, все житейское, будничное казалось Фофанову прозой. Поэзию видел он только в природе, которой не коснулась рука человека, в луне и звездах, в «тенях и тайнах» ночи, с ее соловьем, в весне, пробуждающей жизнь цветов и мотыльков. Но и самую природу Фофанов стремился идеализировать, любил изображать бурю, скалы, каскады, живописные развалины, а иногда и прямо «эдемские», фантастические сады и «терема причудливо волшебные».

В одном очень характерном стихотворении Фофанов прямо признается:

> Не правда ль, все дышало *прозой,*
> Когда сходились мы с тобой,
> Нам соловьи, пленившись розой,
> Не пели гимны в тьме ночной...
> . . . .
> А посмотри, в какие речи,
> В какие краски я облек
> И наши будничные встречи,
> И наш укромный уголок.
> В них белопенные каскады
> Шумят, свергаяся с холма;
> В них гроты, полные прохлады,
> И золотые терема...

В другом стихотворении, с не меньшей откровенностью, Фофанов говорит нам:

> Люблю, устав от дум, заботы,
> От пытки будничных минут,
> Уйти в лазоревые гроты
> Моих фантазий и причуд...

«Уходить от будничных минут в гроты фантазий» — вот что считал Фофанов поэтическим творчеством, и поэта в условиях современной жизни он называл «гордым царем в изгнаньи» («Мир поэта»).

Надо признать, что Фофанов действительно умел создавать

пленительные миры фантазии. В его песнях о весне и о ночи — перед нами какая-то дивная страна, не совсем реальная, но исполненная таких чар, что в ее реальность хочется верить. Словарь Фофанова не богат, область его любимых образов ограниченна; постоянно повторяются в его стихах «янтарь», «бархат», «сны», «грезы», «незабудки», «ландыши», «мотыльки», «хороводы». Но этими нехитрыми средствами создает он картины исключительной красоты, и его читатели никогда не забудут, как «похристосовался ландыш с белокрылым мотыльком», как «голубая неба мгла душным пологом легла», и, наконец, его бессмертное признание, как «звезды ясные, звезды прекрасные нашептали цветам сказки чудные». Не забудут эти читатели и «сказочных цариц», воспетых Фофановым, и «пир и ликованье» в чертогах «у подводного царя», и «царевича пылкого Триолета», достигшего полюса в поисках Грезы и воссевшего на снежные престолы, и «бедного певца», жившего в обширном городе у берега моря и бросившего в морские волны свое «разбитое грезами тело».

Но в то же время Фофанов был истинный, «прирожденный» поэт и не мог не чувствовать, бессознательно, смутно, силы и красоты подлинной действительности. Правда жизни, та самая, которую он клеймил названием «будничных минут», вторгалась против его воли в его стихи. Еще в ранних стихах Фофанова уже встречаются и «газовых рожков блестящие сердца», и «общественных карет болтливые звонки». Здесь он еще пытался прикрасить эти проявления повседневной прозы метафорическими сравнениями. Однако с годами действительность все более и более властно начинала требовать поэтического внимания Фофанова. Среди его «Этюдов в рифмах» мы находим почти бодлеровское стихотворение, где он безо всяких прикрас описывает «старинные часы»:

> Меж старой рухляди в лавчонке у еврея,
> Где дремлет роскошь бар, сгнивая и темнея,
> Где между пыльных ваз и старомодных ламп
> Мерцает рамою, весь выцветший, эстамп,
> Где бледный Купидон с отбитою ручонкой
> Под паутиною, как под фатою тонкой,
> Лукаво щурится в мечтательной тоске;
> Где зелень плесени на ярком завитке
> Узорных канделябр ложится изумрудом.

Тогда же Фофанов написал свою поразительную картину Петербурга под туманом, вслед за Достоевским мечтая, что

> ...каменных громад недвижный караван
> Вот-вот сейчас, волнуясь, колыхнется
> И в бледных небесах исчезнет, как туман.

Тогда же создал он свой вполне реальный рассказ в стихах («Весенняя поэма»), где героем является уже не фантастиче-

ский «поэт», а самый обыкновенный мальчик-кадет, а героиней не фея и не русалка, а «милое, но погибшее создание», у которого было «имя ласкательное — Фанни».

Так возникла в душе Фофанова темная борьба между тем, что он сам считал «поэтическим», и между его смутным влечением к действительности, к жизни. В характерном стихотворении он рассказывает о призраках, являвшихся ночью к его изголовью и признававшихся, что им *наскучило*

> Эфирами блуждать, сливаться в аромат,
> Шуметь волной морей, гореть огнем лампад
> И в ночь весеннюю мерцать румянцем знойным.

Эти призраки

> молят мук моих, как будто счастье в муках,
> И просят грешных дум, как истины святой,
> Чтобы хотя на миг облечься в прах земной...

В другом стихотворении, говоря о другом призраке, «пришельце с луны» (т. е. лунном луче), Фофанов горько клянет его:

> Бесстрастен твой образ прозрачный
> И слезы твои холодны!

Однако эта борьба для Фофанова не получила своего разрешения. До самого конца своей деятельности он не решился принять действительность как источник всякой поэзии. Действительность до конца ужасала его. Он писал:

> Зловещее и смутное есть что-то
> И в сумерках осенних, и в дожде...
> Оно растет и ширится везде,
> Туманное, как тонкая дремота...
> Но что оно? — Названья нет ему...
> . . . .
> Оно старей, чем солнце и луна,
> И нет ему ровесников и сверстниц.
> И в сумраке неосвещенных лестниц,
> У тусклого, прозрачного окна
> Оно стоит и вдруг стремится выше...
> То слушает, как прядает струя
> Из медных кранов в звучные бассейны
> Широких ванн...

Это таинственное «оно», которому Фофанов не знал названия, было не чем иным, как полнотою жизни, принятой во всем своем объеме, от своих самых великих до самых низменных проявлений, от всего прекрасного до всего безобразного. Поэзия Фофанова не посмела стать вполне поэзией современного мира и, только порываясь к воплощению повседневной жизни, осталась, в большинстве случаев, нежными песнями о мечтательной стране весны, звезд и соловьев. Но во всех своих порываниях она была искусством подлинным, и образ Фофанова стоит

перед нами как образ истинного поэта — того, кого называют «поэтом Божией милостью».

Стих Фофанова воспитан преимущественно на образцах Лермонтова и Фета. В лучших созданиях Фофанова стихи певучи и сжаты, иногда красиво звукоподражательны. Энергия языка Фофанова слабеет в эпических местах его произведений, но в чисто лирических созданиях он нередко достигает той «эфирной высоты», о которой говорил Фет.

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ СЛУЧЕВСКИЙ

(1837—1904)

Константин Константинович Случевский лишь в последние годы своей жизни и деятельности дождался признания и даже «славы». Писать он начал еще в конце 50-х годов, и сначала его стихи обратили на себя общее внимание. И. С. Тургенев и особенно Аполлон Григорьев приветствовали начинающего поэта. Однако как эстетические взгляды Случевского, так отчасти и его политические воззрения слишком расходились с господствующими идеями того времени, и это повело к тому, что его стихи сделались объектом самых резких нападок и насмешек критиков. Случевский нашел нужным прервать свою литературную деятельность и в течение более десяти лет ничего не печатал, кроме нескольких полемических брошюр («Явления русской жизни под критикою эстетики»). Когда в конце 70-х годов стихи Случевского вновь стали появляться в журналах и отдельными изданиями, им пришлось не без труда завоевывать читателей. В обществе хорошо помнили только один его неудачный стих, процитированный в письме С. Надсона: «Чутко уши наст'рожа» (измененный впоследствии автором так: «Чутко слух насторожа»), и никто не знал ни его поэмы «Элоа», ни его «Песен Мефистофеля», ни его глубоких лирических раздумий. Только в 90-х годах у поэзии Случевского нашлись страстные поклонники, из которых один, в особой брошюре, провозгласил его величайшим поэтом современности, достойным преемником Пушкина и Лермонтова...

Последнее, конечно, несправедливо. Стихи Случевского уже потому не могут равняться с созданиями титанов нашей поэзии, что не обладают столь же совершенной формой. Очень немногие стихотворения Случевского прекрасны с начала до конца. Стихи не музыкальные и прямо неуклюжие у него не редкость. Очень часто он сбивается на прозаизмы и, вместо того чтобы изображать, начинает доказывать. Кроме того, Случевскому как поэту недоставало цельности и оригинальности мировоззрения. Доктор философии одного из немецких универ-

ситетов, Случевский любил отвлеченное мышление. Но его сознательное, добытое логикой идеалистическое мировоззрение постоянно боролось в нем с бессознательными предпосылками позитивизма, усвоенными им под влиянием господствующих идей его времени. Это внутреннее противоречие вело к резким диссонансам в его поэзии. В ней всегда чувствуется разлад, но не тютчевский «разлад» двух противоборствующих стихий, а борьба двух систем мышления, не позволявшая ему просто и цельно отдаваться впечатлениям.

Но в этих слабых сторонах дарования Случевского заключается отчасти и очарование его поэзии. В нестройности и негармоничности его стихов есть решительное своеобразие. Случевский-поэт — косноязычен, но косноязычен по-своему. Его немузыкальный стих нередко таит в себе глубокую энергию выражения. Случевский-мыслитель часто противоречит сам себе, но в этих противоречиях есть страстная искренность. Они происходят от того, что он смеет каждую мысль доводить до конца и не останавливается ни перед какими выводами. Если ему кажется, что он мыслит правильно, он готов высказать такие суждения, которые больнее всего ранят его самые заветные убеждения. Логик, мыслитель, любящий строгую последовательность в рассуждениях, он сам делает неожиданное признание:

Спроси у сумасшедших,
Спроси у них: они меня поймут!

Нигде эти противоречия не сказались в поэзии Случевского так ярко, как в его отношении к христианству. Убежденный православный, автор почти церковных песен «На Пасху», Случевский умел выставить против христианства соблазнительнейшие доводы. В уста своего Мефистофеля, представителя начала Злого, он вложил такие колыбельные поучения ребенку:

Ты расти и добр и честен...
Ты евангельское слово
Так, как должно, исполняй,
Как себя, люби другого...

Развивая идею бессмертной поэмы Лермонтова о первой чистой любви духа Зла, Случевский пишет поэму о любви Сатаны к «дочери слезы Христовой», чистому духу Элоа[1]. Сатана является ей в одежде монаха, говорит благочестивые речи, кропит святой водой могилы и успокаивает мертвых:

Вы, покойники уснувшие,
В неизвестном утонувшие,

---

[1] Сюжет «Элоа» (как и лермонтовского «Демона») был, вероятно, подсказан одноименной поэмой Альфреда де Виньи, основанной на апокрифическом предании. Но идея драмы Случевского и все ее развитие совершенно самостоятельны. Дерзновенный, богохульный Сатана Случевского не имеет ничего общего с байроническим Люцифером-любовником мистерии Виньи.

Наши грешные моления
Приближают час спасения...
Хорошо в земле сырой:
В ней покой, всегда покой...
. . . .
Спящий здесь да не пугается,—
Я кроплю святой водой.

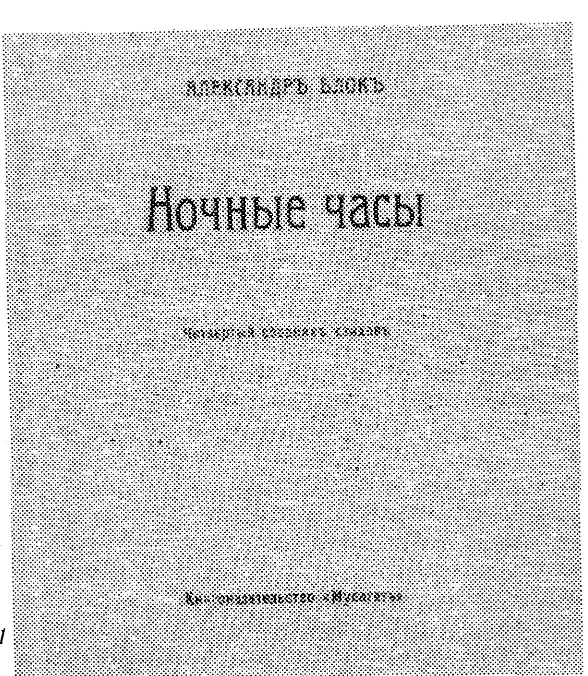
А когда любовь Сатаны остается неудовлетворенной, он «разгорается великим пламенем» и в страстной речи обличает все человечество эпохи христианства, ту эпоху, которую «тишайшим веком добрых братий» почтет грядущий, сильный человек, «полузверь». И говоря об обетованном воскресении мертвых, Сатана указывает на все отвратительное безобразие ныне живущих людей, восклицая кощунственно:

Пускай воскреснут эти морды! —

и, с хохотом, обещает перед всемирным концом, «вперемежку с трубным гласом», сплясать веселый трепак...

Такие же неожиданные изгибы делает мысль Случевского, касаясь любой темы, и благодаря этому едва ли не в каждом его стихотворении есть что-нибудь неожиданное, поразительное. То, говоря о сельских пожарах, он видит в них «жгучее прикосновение» к земле «пятерни дьявола» и мечтает о том, как будут блуждать по свету погорельцы, с лицами, на которых будут явно видны «благословенья сатаны». То, на мотив камаринской, слагает песню «опочивших лиц», пляшущих перед нами «покойников», просящих у нас «копеечку», и добавляет: «Торопитесь! Будет поздно торопить: сами станете копеечку просить!» То, описывая «казнь в Женеве», воображает самого себя подвергнутым пытке, истерзанным, изломанным «страшным колесом», ставшим тонкой струной на балалайке у схимницы и поющим в голос с ней: «Коль славен наш Господь!» Кто готов простить Случевскому несовершенства формы его стихов, кто может простить ему постоянные прозаизмы, кого не смутит его мрачный, порою чудовищный юмор, тот найдет в Случевском художника совершенно самобытного, ничем не похожего на других русских поэтов.

Особый круг произведений Случевского образуют его стихи на темы из русской истории. Хорошее знание предмета, умение подойти к вопросам с неожиданной стороны придают им остроту и оригинальность. Он находит, что сказать нового о «короне патриарха Никона» и о народе, свевающем, «как грезу сна», все то, что ему не по душе, о Петре Великом, обрекшем своего сына на смерть, но стоящем выше нашего суда, потому что где же «судить траве о тыне, разрастаясь по-над тыном», умеет верно перенять склад солдатской песни (песня о первом солдате Бухвостове)... Общее внимание возбудили также старческие песни Случевского «Из Уголка» (вышедшие отдельным



Александр Блок.
Ночные часы. М., 1911
Обложка

изданием), в которых много тонких наблюдений над жизнью природы и самостоятельных мыслей о вопросах современности. Из больших поэм Случевского, кроме «Элоа», лучшая — «В снегах», бесхитростный и трогательный рассказ о двух существах, закинутых в пустыни Уральских гор.

Гораздо слабее попытки Случевского в области беллетристики и драмы. Напротив, очень ярки и свежи его «Картинки из культурной жизни народов» (печатавшиеся в «Правительственном вестнике» и вышедшие отдельно). Собрание сочинений Случевского издано в 1898 г. в 6-ти томах.

АЛЕКСАНДР БЛОК. СОБРАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЙ. Книга первая. Стихи о Прекрасной Даме. К-во «Мусагет». М., 1911. Стр. 208+XVI. Ц. 2 р.— АЛЕКСАНДР БЛОК. НОЧНЫЕ ЧАСЫ. Четвертый сборник стихов. К-во «Мусагет». М., 1911. Стр. 144. Ц. 1 р.

Этапы пути, который прошел А. Блок за «12 лет своей сознательной жизни», намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать, обведены черными контурами. В своей первой книге А. Блок — поэт «Прекрасной Дамы», божественного,

вечно-женственного начала, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. Поэт называет себя «рабом Царицы» — servus Reginae — и свое дело определяет так:

Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом своим.

Во второй книге А. Блока («Нечаянная Радость») в его поэзию вторгается начало демоническое, сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попиков», колдунов,— олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу *от* Божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Тогда же появляется в стихах Блока некто «Темнолицый», неизбежно приходящий к поэту в часы сумерек — томить его страхом темных предчувствий. В третьей книге А. Блока («Земля в снегу») это демоническое начало воплощается в образе «Снежной маски», «Незнакомки», ведущей поэта к распятию на кресте страсти, к смерти на костре отчаяния. «И погибнуть мне весело!», «Тайно сердце просит гибели!» — таковы признания поэта в этой его книге. Борьба двух начал, божественного и демонического, остается в поэзии А. Блока неразрешенной. В своих последних стихах он ищет новых сил в отказе от своих юношеских, всеобъемлющих концепций, в обращении к темам более узким, но более конкретным, к заботам, радостям и печалям родной «горестной земли».

Перед нами две новых книги. А. Блока: переиздание его первого сборника, «Стихи о Прекрасной Даме», и четвертый сборник стихов, «Ночные Часы»,— начало и конец пройденного поэтом пути.

Сборник «Стихов о Прекрасной Даме» в новом издании значительно увеличен; в него включено около 200 стихотворений, которых в первом издании не было. С точки зрения чисто художественной это, может быть, и ошибка, так как многие впервые напечатанные стихотворения довольно слабы по технике, испорчены неудачными стихами, шаблонными образами. Но зато книга приобрела новый психологический интерес, стала откровенной исповедью юного мечтателя-мистика, знакомит теперь с душой ее автора более полно. Ранние стихи в этой исповеди оказываются наиболее характерными. В них как бы совсем нет ничего реального,— все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. «Жизнь» — «мучит» поэта, «земля» для него — «пустынна», он себя чувствует в некоей внемирной «старинной келье», на каком-то таинственном «царственном пути»; впереди — «огнистый столп»; свои мечты поэт определяет как «сны раздумий небывалых», как «священный сон», и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет «мысль о теле», «воскресни дух, а плоть усни!». Вся книга проникнута пафосом ожидания («Предчувствую Тебя!..»),

жаждою в земном увидеть неземное, во всех событиях дня прозреть символ вневременного. Все, что совершается, для поэта получает значение иносказания, и в его стихах река уже не просто река, белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, уже не просто церковь, и мы, привыкая к языку поэта, уже без труда его понимаем, когда в одном из своих лучших стихотворений он говорит нам:

Падет туманная завеса,
Жених сойдет из алтаря...

Только на последних страницах книги образы становятся конкретными, выступают из-за ликов ангелов — облики земных людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики...

Как все изменяется, когда мы переходим к последней книге А. Блока! Вот «низкий дым, стелющийся над овином», вот треплются «три истертых шлеи», вот стоит жандарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной, вот модный литератор «слов кощунственных творец», «трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», быстрый лет санок, когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обняв», вот, наконец, картины итальянских городов, Равенны, Венеции, Флоренции... Действительность, реальность, вошла в поэзию А. Блока, подчинила ее себе. Мистические предчувствия сменились чувствами земными, и мы то читаем тихие раздумья «на смерть младенца», то стихи о «ярости последней страсти», то горькие признания:

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача! —

то строгие наблюдения над кем-то, «с заломленными руками», кого

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла...

Может быть, иные читатели пожалеют о прежнем Блоке, поэте ожиданий, видений, таинственного сумрака. Но вряд ли А. Блок мог идти вперед по пути своей ранней поэзии. Искусство — всегда *воплощение;* даже все неопределенное, несказанное оно должно сказать и определить в образах. Обратившись к жизни, к явлениям реальным, А. Блок нашел новые силы для своей поэзии, и возможно, что в будущем этими новыми средствами ему удастся полнее и точнее передать все то, что в его ранних стихах брезжит, как бледная заря.

Стих Блока, в его новой книге, остается столь же певучим и нежным, как в его лучших прежних стихотворениях. Меньше в его новых стихах той намеренной небрежности, которая несколько портила стихи второй поры его деятельности (особенно

в «Нечаянной Радости»). В «Ночных Часах» многие стихотворения превосходны по свежести образов, по непосредственности наблюдений, по глубине проникновения в психологию чувства. Меньше нам нравятся раздумья А. Блока над судьбами России и его несколько надуманные стихи о итальянских городах. Переводы А. Блока стихов Гейне — очень хороши.

СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

(50 СБОРНИКОВ СТИХОВ 1911—1912 гг.)

Минувшая зима была в области нашей поэзии (как сказал, если не ошибаюсь, С. Городецкий) «урожайной». Почти все сколько-нибудь видные наши поэты издали по новому сборнику стихов; некоторые, стихи которых обращали на себя внимание в периодических изданиях, выступили с своей первой книгой; среди дебютантов оказалось несколько, которых нельзя обойти молчанием. В то же время значительное оживление замечалось в самой группировке поэтов. В Петербурге возникло если не две новых поэтических *школы*, то — две новых поэтических организации; кружок усердно шумящих и *заставляющих* о себе говорить «эго-футуристов» и «Цех поэтов», сообщество молодых писателей, среди которых некоторые не лишены дарования, под руководством двух своих «синдиков» — Н. Гумилева и С. Городецкого. Другие пытались группироваться вокруг определенных журналов, альманахов и т. п.

В этом отношении минувшая зима особенно удобна, чтобы дать себе отчет, что же такое представляет наша поэзия, чего можно от нее ждать.

Среди книг, подписанных именами уже известными, первое место должно предоставить новому сборнику стихов Вячеслава Иванова, второму тому его дилогии «Cor Ardens»[1]. Впрочем, это — не только самый примечательный из сборников стихов, вышедших за последние месяцы, но и вообще — выдающееся явление современной литературы; этим книга Вяч. Иванова составляет счастливое исключение среди других. Чтобы вполне осветить ее значение, нужно было бы посвятить ей особую статью, а не те несколько строк, какие мы можем уделить ей в нашем обзоре. Своим новым сборником Вяч. Иванов не только исполнил те обещания, которые давал первым томом своей книги[2], но вновь, неожиданно, раздвинул широко пределы своего творчества. Поэт, владеющий совершенно самостоятельным стихом, несколько сухим, но всегда красиво и строго звучащим, поэт, выработавший свой собственный словарь и свой

[1] Вячеслав Иванов: «Cor Ardens». Часть вторая. Любовь и Смерть. Rosarium. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1912. Стр. 234. Ц. 2 р.

[2] См. нашу заметку — «Русская мысль», 1911, кн. VII.

синтаксис, которые затрудняют иных читателей, но, своей отрешенностью от повседневной речи, вполне соответствуют выражаемым им идеям,— Вяч. Иванов теперь, в полном обладании своими творческими силами и с полной просветленностью своих взглядов на мир и судьбу человека, раскрывает перед нами свое миросозерцание, которое — с известной приблизительностью, конечно,— можно назвать религиозным эстетизмом. Цикл сонетов и канцон, «Любовь и Смерть», открывающий книгу, замечательный по совершенству стиха, по смелой меткости образов, по продуманности мысли, принадлежит к числу прекраснейших созданий поэзии, вскрывающих вечную близость смерти и страсти. Многие «газеллы» могут быть признаны образцами этого рода стихотворений. В подражаниях «духовным стихам» Вяч. Иванов достиг того предела «стилизации», когда подражание, вобрав в себя все характерное и существенное из тех произведений, стиль которых воспроизводит, становится уже примером им, заслоняет собою первоисточники. Наконец, в «мелких лирических стихотворениях», не отказываясь от своего всегда несколько приподнятого тона, но зато никогда не впадая в шаблон и условность, Вяч. Иванов рисует ряд картин природы, ярких и верных... В общем, вторая часть «Cor Ardens» — книга и истинного поэта и истинной поэзии. Однако признать ее характерной для «сегодняшнего дня», конечно, нельзя; и не только потому, что Вяч. Иванов — поэт предшествующего поколения, что многие стихи, вошедшие в сборник, написаны несколько лет назад, но потому, что поэзия Вяч. Иванова стоит вне времени. Хотя Вяч. Иванов написал несколько стихотворений на самые современные темы, его творчество почти исключительно обращается к вопросам мировым, трактует их с самой общей точки зрения. Порой забываешь, что Вяч. Иванов — наш современник, читаешь его стихи с тем же чувством, как если бы они были написаны в XII или XVII веке...

Второе, после Вяч. Иванова, место, по справедливости, следовало бы предоставить Александру Блоку. Это — не только поэт с ярко выраженной индивидуальностью, запечатленной им в ряде книг, получивших довольно широкую известность, но и поэт *живой*, в своих новых стихах отражающий новые этапы своей духовной жизни, думающий и чувствующий за других, за своих современников, и им объясняющий их переживания. В этом смысле ценна его новая книга «Ночные Часы»[1], о которой мы уже говорили на страницах «Русской мысли», так же как о изданном им первом томе своего «Собрания стихотворений». В дополнение к этому тому он напечатал теперь два других[2], дающих повод еще раз перечитать горестный цикл

[1] *Александр Блок*. «Ночные Часы». См. «Русская мысль», 1912 г., кн. 1.

[2] *Александр Блок*. «Собрание стихотворений». Книга вторая. «Нечаянная Радость». Книгоиздательство «Мусагет». М., 1912 г. Стр. VIII+160. Ц. 1 р. Книга третья. «Снежная ночь». М., 1912 г. Стр. VIII+200. Ц. 1 р. 50 к.

стихов, озаглавленных, совершенно не в соответствии с содержанием: «Нечаянная Радость», и мятущиеся стихи «Снежной ночи». Особенно сильное впечатление производит последняя из этих книг, в которой А. Блок характерными для него нервными, с меняющимся ритмом стихами выразил смятение страсти, неодолимо увлекающей душу к тому, что она сама считает гибелью,— в снежную бездну от прежних святынь,— и мучительное чувство радости от сознания своего падения и своей гибели...

К сожалению, нельзя сказать того же, что об А. Блоке, о К. Бальмонте. Хотя где-то он сам сказал о себе: «Я не устану быть живым», нам он кажется прямо противоположным А. Блоку, которого мы только что определили как поэта «живого». В новой книге Бальмонта, «Зарево зорь»[1], немало красивых и музыкальных стихотворений, во всяком случае гораздо больше, чем в его последних 3—4 сборниках, хотя бы в книге «Птицы в воздухе», недавно вышедшей новым изданием[2]. Тем не менее в «Зареве зорь» все тот же Бальмонт, которого мы давно знаем, с прежним взглядом на мир, с прежними своими приемами творчества. Книгу приятно прочесть, но, если бы ее не существовало, облик К. Бальмонта как поэта не изменился бы. «Я даю себе клятву священную: любить самого себя»,— говорит Бальмонт. Мы не спорим против его права — давать такую клятву, а только напоминаем, что она уже дана им давно...

Столь же мало нового дает и новая книга Ю. Балтрушайтиса «Горная тропа»[3], второй сборник его стихов, появившийся всего через несколько месяцев после первого — «Земные ступени». Кажется, что к первой книге прибавлено теперь несколько листов, со стихами не плохими, но ничем не отличающимися от прежних. Несколько странно только, что «*горная* тропа» оказывается так похожей на «*земные* ступени».

Напротив, известное движение вперед есть в новом (третьем или, точнее, четвертом) сборнике стихов Н. Гумилева, «Чужое небо»[4]. По-прежнему холодные, но всегда продуманные стихи Н. Гумилева оставляют впечатление работ художника одаренного, любящего свое искусство, знакомого со всеми тайнами его техники. Н. Гумилев не учитель, не проповедник; значение его стихов гораздо больше в том, *как* он говорит, нежели в том, *что* он говорит. Надо любить самый стих, самое искусство слова, чтобы полюбить поэзию Н. Гумилева. Но так как он мыслит,

---

[1] *К. Бальмонт.* «Зарево зорь». Книгоиздательство «Гриф». М., 1912 г. Стр. 166. Ц. 1 р.

[2] *К. Бальмонт.* «Полное собрание стихов». Т. IX. «Птицы в воздухе». Книгоиздательство «Скорпион». М., 1912 г. Стр. 154. Ц. 1 р. 50 к.

[3] *Ю. Балтрушайтис.* «Горная тропа». Вторая книга стихов. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1912 год. Стр. 168. Ц. 1 р. 25 к.

[4] *Н. Гумилев.* «Чужое небо». Третья книга стихов. Издание «Аполлона». СПб., 1912 г. Стр. 124. Ц. 1 р.

много читал, много видел, то в его стихах есть также интересные мысли, заслуживающие внимания наблюдения над жизнью и над психологией. В «Чужом небе» Н. Гумилев разрабатывает темы, которых ранее не касался, пользуется, и умело, метрами, которыми раньше не писал: интересны его «Абиссинские песни», интересен психологический анализ настроений женщины, душа которой «открыта жадно лишь медной музыке стиха», есть у него интересные, самобытные черты в картинах Востока... Гумилев пишет и будет писать прекрасные стихи: не будем спрашивать с него больше, чем он может нам дать...

К числу поэтов, уже известных, мы можем отнести и С. Рафаловича, пишущего уже давно, хотя и выступающего только со второй книгой стихов, «Speculum animae»[1]. По замыслу поэта это должна быть книга о изначальных «ликах жизни», и отдельные стихотворения носят заглавия: Нежность, Печаль, Гордость, Вера, Ревность и т. д. Чтобы найти для этих вечных тем символы, выражающие их полно и в то же время открывающие в них что-то новое, что оправдывало бы поэта, взявшегося еще раз пересмотреть самые существенные свойства человеческой души,— должно обладать творческими силами титаническими, должно быть Гёте или Верхарном... Поэтому г. Рафаловичу не приходится стыдиться своей полной неудачи...

Таковы книги поэтов старшего поколения[2]. Среди них только Вяч. Иванов выступил как учитель. В книгах других есть хорошие стихи, у одних больше, у других меньше, но нового откровения они нам не принесли. Их стихи — это литература, показывающая сравнительно высокий уровень общей нашей духовной культуры, но не этапы на пути завоевания новых областей искусства.

В то время как поэты старшего поколения охотно повторяют сами себя, в то время как многие молодые начинают с того, что удачно пишут «под Бальмонта» или «под Блока», есть небольшая группа дебютантов, которые во что бы то ни стало хотят сказать «новое слово», выйти на пути, по которым еще не ступал никто. Я имею в виду наших «эго-футуристов». Как известно, кроме небольших брошюр со стихами, они издают «чрезнедельную газету» — «Петербургский глашатай», в которой подвергают резкой критике все современное искусство.

[1] *С. Рафалович.* «Speculum animae». Иллюстрации (15 рисунков, черных и в красках) С. Судейкина, Б. Анисфельда, М. Добужинского, Д. Яковлева и С. Чехонина. Обложка работы С. Чехонина. Издательство «Шиповник». СПб., 1912 г. Стр. 100. Ц. 3 р.

[2] Для полноты обзора мы должны еще упомянуть, что в начале 1912 г. вышел новый сборник стихов пишущего эти строки: *Валерий Брюсов.* «Зеркало теней». Стихи 1909—1912 гг. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1912 г. Стр. IV+214. Ц. 2 р.

Наша ежедневная пресса считает своим долгом насмехаться над горделивыми «манифестами» этих «эго-футуристов», в которых они провозглашают новую эру в поэзии со дня своего появления, и над их необычными по форме объявлениями, в которых они предлагают титуловать себя на адресах писем «Его Светозарностью» или сообщают о вечернем празднике, «вшаг» на который допускается только по «пригласительным верже́ткам». Все это, однако, имеет лишь весьма отдаленное отношение к поэзии, и стихи «эго-футуристов» можно и должно оценивать независимо от всех этих, может быть, шуток, может быь, юношеских вызовов, бросаемых наскучившей повседневности.

Сколько мы понимаем задачу, поставленную себе нашими футуристами, она ближайшим образом сводится к выражению души современного человека, жителя большого города, одной из всесветных, космополитических столиц. Условия нашей жизни, в общении с избранными нашим веком книгами, в неизбежном одиночестве каждого мыслящего человека, среди чопорных салонов, с необходимым посещением то пышных вернисажей, то еще недавно модных «полетов», то ресторанов, то летних садов, где видную роль играют царицы «полусвета»,— создали особый склад души, особый тип. Найти лирику этой души, выразить ее на ей свойственном языке — вот к чему стремится наш футуризм (говорим «наш», отличая его от школы итальянских поэтов, во главе которой стоит Ф. Т. Маринетти). Самая «обстановка» поэзии футуристов иная, нежели та, которая со времен романтиков продолжает считаться единственно поэтической: не море и скалы, не весенние цветы и закатная тишь, даже не трагизм и противоречия верхарновского города, но «желтая гостиная из серого клена», «будуар нарумяненной Нелли», «шале березовый, совсем игрушечный», «моторный лимузин», «карета куртизанки», и в соответствии с этим — «блестящий файв-о-клок», «крем-де-мандарин», «коктебли», «конфетти».

Меняются метафоры и сравнения; о головке женщины поэт говорит: «bronze-oxidé», весну называет «бирюзовая», взор — «бриллиантовым», ночи — «жасминовыми». Меняется самый словарь, так как новое отношение к миру и к жизни требует и новых слов... Такова *ближайшая* задача футуризма; его адепты частью удачно разрешают ее, частью неудачно, нередко (что всегда бывает в новом деле) слишком подчеркивают свои новые приемы, «утрируют», но в законности их общего замысла им отказать нельзя.

Трое из футуристов выступили с отдельными брошюрами стихов: Игорь Северянин, maître d'école, издал свои брошюры 33 и 34[1], Георгий Иванов — «книгу первую» — «Отплытие на

[1] *Игорь Северянин.* «Качалка Грёзэрки». (Сады футуриста. Кн. I, брошюра 33.) «Очам твоей души». (Кн. II, брошюра 34.) (Изд.) «Ego». Столица на Неве. 1912 г. Стр. 16 и 24. Ц. 50 к. и 50 к.

о. Цитеру»[1], г. Грааль-Арельский — «Голубой ажур»[2]. Независимо от принадлежности к «школе», г. Игорь Северянин нам представляется настоящим поэтом, поэзия которого все более и более приобретает законченные и строгие очертания. Яркие, «подлинные» стихи рассеяны у него везде; у него есть свой, им найденный, ритм стиха; и в ряде стихотворений («поэз», как он их называет) выражается своеобразная душа, в которой нежная грусть красиво сплетается со скептической иронией человека, который хотел бы, но не может верить идеалу... Так, наприм., вполне своеобразен стих:

Ночь баюкала вечер, уложив его в деревья...

Это мог написать только Игорь Северянин, и под таким стихом не надо подписи! Таков же стих:

Закатный запад был сиренев...

Правда, в стихах Игоря Северянина еще немало неудачных новшеств, дающих благодарные темы для газетных пародий, еще с излишней готовностью он стремится из любого существительного образовать глагол (пишет: «долины снежили», «комната утрела», «комната заденела», «мечты отропили» и т. п.), но уже эта нестройная кипящая масса явно начинает застывать в чистые кристаллы. Самый неподготовленный читатель легко воспримет прелесть таких стихов:

Весенний день горяч и золот,—
Весь город солнцем ослеплен!
Я снова — я! я снова — молод!
Я снова — весел и влюблен!
...Шумите, вешние дубравы!
Расти, трава! цвети, сирень!
Виновных нет; все люди правы
В такой благословенный день!

Есть «обещания» и в стихах г. Георгия Иванова, хотя он менее самостоятелен и еще находится под явным влиянием своих предшественников (особенно М. Кузмина). Он умеет выдержать стиль («Романс», «Триолеты», «Газелла»), находит иногда изысканно милые стихи («Луна взошла совсем как у Верлена»...), но самостоятельного пока не дал ничего. Как всем молодым поэтам, г. Иванову наиболее удаются описания природы, и в них порой встречаются такие «счастливые» находки:

Даль еще огнем одета,
Но уже серебрян лен...

Еще «моложе» книга г. Грааля Арельского. Лучшие его стихотворения («В гостиной», «Berceuse», «Вечерний порыв») явно

---

[1] *Георгий Иванов.* «Отплытие на о. Цитеру». Поэзы. Кн. I. (Изд.) «Ego». СПб., 1912 г. Стр. 32. Ц. 50 к.

[2] *Грааль Арельский.* «Голубой ажур». Стихи. СПб., «Осень». 1911 г. Стр. 32. Ц. 50 к.

напоминают Игоря Северянина; в других слишком много условно-красивого: саркофаги, лилии, черные рабыни — образы средневековья и символы католицизма, использованные десятками наших поэтов, вплоть до г-жи Черубины де Габриак.

При всех неправильностях языка есть свежие строчки в «Песнях девушек» г. Кокорина[1].

В совершенно другой круг мыслей и к иным приемам творчества переносят издания «Цеха поэтов». Строгость в чеканке стиха, осторожность в выборе слов, постоянная проверка вдохновения рассудком — вот характерные черты поэтов этого «сообщества».

Самым значительным из изданий «Цеха» нам кажется книга г-жи Анны Ахматовой «Вечер»[2]. Поэт, с большим совершенством владея стихом, умеет замыкать в короткие, из двух-трех строф, стихотворения острые психологические переживания. В ряде стихотворений развивается как бы целый роман, героиня которого — характерно современная женщина, с несколько деланной наивностью, с пристрастием к «духу пустяков» и с постоянной жаждой «муки жалящей» вместо счастья безмятежного. Весь пафос поэзии г-жи Ахматовой заключен в следующих сдержанных строфах:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.
Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот.
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.
Задыхаясь, я крикнула: «Шутка —
Все, что было. Уйдешь, я умру!»
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Меньше простоты, меньше жизненности в стихах г. Зенкевича[3]. Его привлекают такие темы, как «Гимны к материи», «Магнит», «Танец магнитной иглы», «Земля», «Воды», «Ящеры» и т. под. Хотелось бы приветствовать молодого поэта с этими попытками вовлечь в область поэзии темы научные, методами искусства обработать те вопросы, которые считаются пока

---

[1] *Павел Кокорин.* «Песни девушек». Третий сборник. СПб., 1912 г. Стр. 16. Ц. 15 к.— Заметим, кстати, что некоторые из поэтов, отнесенных нами к группе «футуристов», торжественно вышли из нее и частью примкнули к «Цеху поэтов». Это, конечно, не меняет нашего о них мнения.

[2] *Анна Ахматова.* «Вечер». Стихи. «Цех поэтов». Обложка раб. С. Городецкого, фронтиспис Е. Лансере, заставки А. Б. СПб., 1912 г. Стр. 92. Ц. 90 к.

[3] *М. Зенкевич.* «Дикая порфира». «Цех поэтов». (1909—1911 гг.) СПб., 1912 г. Стр. IV+110. Ц. 90 к.

исключительным достоянием исследований рассудочных. Но чтобы подобное творчество имело свое значение, надобно, чтобы оно не довольствовалось повторением научных данных, а давало нечто свое, новое. Поэт во всеоружии знания должен силой творческой интуиции указывать пути вперед, давать новый синтез за теми пределами, на которых останавливается ученый. Все это еще не под силу г. Зенкевичу, и большею частью он довольствуется пересказом общеизвестных данных о «допотопных» чудовищах, о металлах и т. д. Не выработан и язык поэта, который слишком любит шумиху громких слов, думая, вероятно, что они лучше выразят «стихийность». В действительности воображение решительно отказывается что-либо представить, когда ему предлагают строфы, вроде следующей:

И в таинствах земных религий
Миражем кровяных паров
Маячат вихревые сдвиги
Твоих кочующих миров...

Тем не менее эта часть книги г. Зенкевича остается наиболее интересной, так как в ней он пытается внести что-то новое в русскую поэзию. В стихах, посвященных современности, он продолжает быть нешаблонным, местами интересным, но в них слишком много надуманности, нет легкого взлета подлинной поэзии.

Напечатанная славянским шрифтом книжка г. Нарбута[1] содержит несколько стихотворений, в которых желание выдержать «русский» стиль приводит поэта к усердному употреблению слов, в печати обычно избегаемых. «Залихватски жарит на гармошке» — так начинается одно из стихотворений, и этот стих можно поставить эпиграфом ко всему маленькому сборнику.

Умело и красиво сделаны интересно задуманные «Скифские черепки» г-жи Кузьминой-Караваевой[2]. Сочетание воспоминаний о «предсуществовании» в древней Скифии и впечатлений современности придает этим стихам особую остроту. Однако по немногим образцам поэзии начинающего автора еще трудно судить, предстоит ли ей широкое развитие в будущем.

Можно сказать, что вообще в изданиях «Цеха поэтов» плохих стихов мы не встречаем. Молодые поэты, объединившиеся в этом издательстве, писать умеют (у г. Нарбута в прошлом есть стихи гораздо более удачные, нежели его «Аллилуиа») и пользуются всеми техническими завоеваниями нашей «новой поэзии». Однако этим молодым поэтам, при всем их порывании к «стихийности», угрожает одно: впасть в «умеренность и аккуратность».

---

[1] *Владимир Нарбут.* «Аллилуиа». Стихи. «Цех поэтов». СПб., 1912 г. Стр. 48. Ц. 75 к.

[2] *Е. Кузьмина-Караваева.* «Скифские черепки». С фронтисписом в три краски автора. «Цех поэтов». СПб., 1912 г. Стр. 48. Ц. 90 к.

Рассмотренными группами едва ли не исчерпываются подлинные силы нашей поэзии. Из длинного ряда сборников стихов других поэтов, пишущих сравнительно давно, помещающих свои стихи в периодических изданиях, но с отдельным сборником выступающих лишь в первый (или во второй) раз, отметить почти некого. Бесспорно, средний уровень стиха стоит в наши дни довольно высоко. Уроки, данные той школой поэтов, которых в конце XIX века называли «символистами и декадентами», не прошли даром. К какому бы направлению ни принадлежал поэт, печатает ли он свои стихи в «Аполлоне» или в «Русском богатстве», в наши дни он почти всегда заботится о соответствии размера и содержания, о звучности стиха, о красоте рифмы, старается выбирать темы не банальные, образы не избитые (есть, конечно, и исключения, о которых скажем дальше). Но этот обязательный minimum требований, разумеется, еще не достаточен, чтобы стихи, в которых он соблюден, стали поэзией. Многие научились писать стихи вполне прилично, но не стали от этого поэтами.

Одно из наиболее благоприятных впечатлений производит сборник, автор которого скрылся под псевдонимом «à Marie»[1]. Он, видимо, учился по хорошим образцам, и в его книжке чувствуются отголоски Верхарна, Лерберга и многих других, у которых он сумел перенять многие приемы. В книге много красивых стихотворений:

Я люблю успокоенность тихого вечера,
Над рекою опаловость ласковых сумерек...—

много интересных рифм и метких образов, но облик поэта не встает отчетливо, и его мировоззрение как-то расплывается, кажется составленным из разнородных частей. Можно ждать, что оно еще определится в будущем...

Менее мы ждем этого от г. Биска[2], хотя он пишет стихи также очень умело. Если у г. «à Marie» чувствуется влияние французских поэтов, то на г. Биска несомненное влияние оказали поэты немецкие, которых он с большим мастерством переводит.

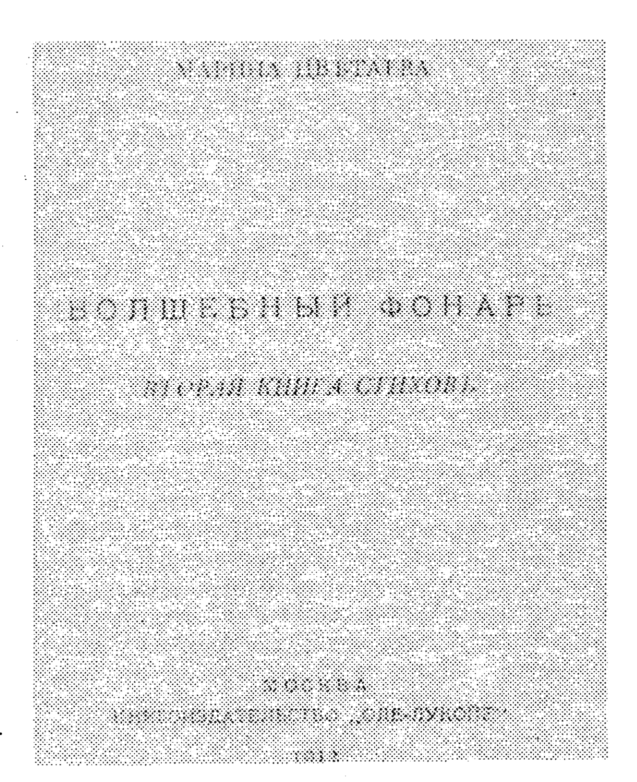
Сильное влияние Бальмонта и менее заметное Фета сказывается в стихах г-жи Чумаченко[3]. Иные ее стихотворения кажутся прямым повторением уже написанного раньше (например, «В Алупке»); иные образы слово в слово повторяют сказанное до нее («В золотистое сердце ромашки золотая впилася пчела»). Но и эти подражания написаны хорошо, а местами как бы вспыхивают и самостоятельные строки:

---

[1] *А. Marie* «Лирика». Рисунки Э. Бурделя. Фронтисписы и концовки А. Лота. Заголовки и обложка И. Ефимова. Париж. 1912 г. Стр. 128. Ц. 1 р.

[2] *Александр Биск.* «Рассыпанное ожерелье». Стихи. СПб., 1912 г. Стр. 88. Ц. 80 к.

[3] *Ада Чумаченко.* Стихи. М., 1912 г. Стр. 96. Ц. 60 к.



Марина Цветаева. Волшебный фонарь. М., 1912. Обложка

Блестит Медведица, *мой* ковшик золотой...

Г. Эренбург, вызвавший внимание к себе своим первым сборником стихов, не оправдал пока надежд двумя своими новыми книгами[1]. Особенно неудачна вторая — «Я живу», крикливая и непродуманная. Третья, «Одуванчики», содержит немало милых стихов, определенно в пушкинском духе; иные стихотворения даже написаны строфами «Евгения Онегина». Это ряд картин современной действительности, написанных осторожно и не без вкуса. Но отдельные стихотворения кажутся скорее отрывками, чем целыми созданиями.

Г-жа Столица осталась верна себе в своей «Ладе»[2]. Это тоже, как и раньше, у нее, нарумяненная Русь, с нарочито русскими словечками и с условно-славянской мифологией, и — увы! — с тяжкими погрешностями против хорошего вкуса. «Небо голубо» — по-русски ли это? «В ветках, как лешая, лазая» — что это как не намеренное коверканье языка? «Не слы-

---

[1] *И. Эренбург.* «Я живу». Стихи. СПб., 1911 г. Стр. 58. Ц. 1 р.— *И. Эренбург.* «Одуванчики». Стихи. Париж, 1912 г. Стр. 64. Ц. 75 к.

[2] *Любовь Столица.* «Лада». Песенник. К-во «Альциона». М., 1912 г. Стр. 102. Ц. 1 р. 25 к.

шится душки в теле» — хорошо ли это? Притом все эти тривиальные формы, вроде «лазая», «я блюлась», «утома», «гремячие», втиснутые в правильные размеры, чуждые народному стиху, кажутся особенно неуместными.

Верна себе и г-жа Цветаева[1], продолжая упорно брать свои темы из области узко-интимной личной жизни, даже как бы похваляясь ею («острых чувств и нужных мыслей мне от Бога не дано»). В конце концов мы могли бы примириться с этим, так как каждый пишет о том, что ему близко, дорого, знакомо, но невозможно примириться с этой небрежностью стиха, которой все более и более начинает щеголять г-жа Цветаева. Пять-шесть истинно поэтических красивых стихотворений тонут в ее книге в волнах чисто «альбомных» стишков, которые если кому интересны, то только ее добрым знакомым.

Не совсем дебютантами можно признать г. Гусева и г. Коковцова[2], так как оба издают уже по второй книге стихов. Но и во втором сборнике их облик остается по-прежнему крайне неопределенным. Г. Коковцов хочет быть в стихах сильным, пишет о «викингах», о «дерзких путниках», которые «вспенят жадную волну», о «заклятом плене седых морей», но все это остается в пределе шаблона романтического. Г. Гусев предпочитает круг близких наблюдений, степь, сад, ели, березы... Но все это стихи, а не поэзия.

Не дебютант и г. Тардов[3], издавший раньше сборник «Свет вечерний». Его стихи — правильны, осмысленны; он «в курсе» современных литературных вопросов. Но ни настоящей оригинальности, ни силы мы в нем не чувствуем.

Круг этих «литературных работников», умеющих писать и стихи, можно заключить именами Л. Василевского[4], добросовестно излагающего стихами различные, не очень новые темы, и г. Потемкина[5], явно расточившего свое дарование, в котором было что-то острое, на еженедельной службе у «Сатирикона»: дешевое остроумие, дешевая ловкость стиха — этого ли можно было ждать от автора «Смешной любви»!

Среди всех этих все же технически умелых стихов даже както странно встретить такое провинциальное неумение писать, какое проступает в каждом стихотворении г. Вяткина[6]. Обра-

---

[1] *Марина Цветаева.* «Волшебный фонарь». К-во «Оле-Лукойе». М., 1912 г. В переплете. Стр. 148. Ц. не озн.

[2] *Владимир. Гусев.* «Марево». Т. II. Стихи. Киев, 1912 г. Стр. 128. Ц. 1 р.— *Д. Коковцов.* «Вечный поток». Вторая книга стихов. СПб., 1911 г. Стр. 212. Ц. 1 р.

[3] *В. Г. Тардов.* «Странник». Стихи. Изд. «Трилистник». М., 1912 г. Стр. 120. Ц. 1 р.

[4] *Л. М. Василевский.* Стихи. Изд. «Антей». СПб., 1912 г. Стр. 208. Ц. 1 р.

[5] *П. Потемкин.* «Герань». Книга стихов. Изд. М. Г. Корнфельда. СПб., 1912. Стр. 88. Ц. 80 к.

[6] *Г. Вяткин.* «Под северным солнцем». Изд. 3-е, значительно дополненное. Томск, 1912 г. Стр. 92+IV. Ц. 75 к.

щаясь к тем, «кто влюблен в красоту вдохновений, кто познал лучезарные сны», он в стиле такой же банальной риторики однообразными размерами и скучными рифмами то рассказывает о том, как «засмеются бледные русалки», то поучает: «Мы все как будто в маскараде, бесцельно кружимся и лжем...» В наши дни, когда столь многие так легко овладевают тайной подделываться под поэзию, мы склонны думать, что банальность г. Вяткина — намеренная.

Сходное исключение составляют г-жа Вера Рудич и г-жа Гиляровская[1], также предпочитающие добрую старую банальность новым условностям, модным, но, конечно, в конце концов равноценным первой...

Среди подлинных дебютантов первое место принадлежит г. Н. Клюеву. Его первый сборник[2] появился с предисловием пишущего эти строки, и потому мы считаем неудобным говорить об нем. Но теперь уже издана вторая книга Клюева «Братские песни»[3], может быть, более тесная по захвату, чем первая, но едва ли не более сильная. Автор в предисловии говорит, что эти стихи сложены раньше и одновременно с стихами, вошедшими в сборник «Сосен перезвон». Это не мешает иметь «Братским песням» совершенно иной характер. Проходя мимо стихотворений просто слабых (каких в книге немало), мы должны сказать, что лучшие являют редкий у нас образец подлинной религиозной поэзии. То, что давалось коллективному творчеству некоторых общин наших сектантов, выражено у г. Клюева в порыве личного, индивидуального вдохновения и окрылено стихом, часто совершенным, иногда сделанным умелой и искусной рукой.

Он придет! Он придет! И содрóгнутся горы,
Под могучей стопою Пришельца-Царя.

Это — главная тема книги г. Клюева. Некоторая нелитературность его речи, неприятно останавливавшая в его поэтических описаниях природы, как нельзя более к месту оказалась в этих «духовных стихах», которым и подобает говорить бесхитростным, народным говором. И есть удивительная для наших дней непосредственность в таких призывах поэта:

О поспешите, братья, к нам,
В наш чудный храм, где зори-свечи,
Где предалтарный фимиам —
Туманы дремлющих наречий!

---

[1] *Вера Рудич.* Четвертый сборник стихов. Изд. А. С. Суворина. СПб., 1912 г. Стр. 61. Ц. 50 к.— *Н. Гиляровская.* Стихи. М., 1912 г. Стр. 72. Ц. 50 к.

[2] *Н. Клюев.* «Сосен перезвон». Предисловие Валерия Брюсова. К-во В. И. Знаменского и К°. М., 1912 г. Стр. 80. Ц. 60 к.

[3] *Н. Клюев.* «Братские песни». Книга вторая. Вступительная статья В. Свенцицкого. Изд. журн. «Новая Земля». М., 1912 г. Стр. 64. Ц. 60 к.

Мы затрудняемся пророчить о судьбе г. Клюева как поэта. Но во всяком случае он дал нам две хороших книги,— светские, молодые, яркие.

Заслуживает некоторого внимания г. Родимов, издавший в Казани «Полевые псалмы»[1]. В них есть непосредственное чувство природы, наблюдательность, местами юмор. Вещи с серьезными темами ему не удаются, но в числе чисто лирических стихотворений есть положительно удачные. В «Проповедях старца Никанора под яблоней» г. Родимов показывает скорее дарование беллетриста, чем поэта. Во всяком случае, мы считаем, что он может занять свое место в литературе.

Среди других дебютантов нет никого, кого стоило бы выделить. Некоторые пишут стихи достаточно ловко, другие — совсем плохо, но все идут по чьим-нибудь шагам. Как характерную черту большинства можно отметить пристрастие молодых поэтов к повседневному, к мелочам жизни, в которых они стараются найти поэзию. Увы! это было бы интересно, если бы не было поэзии М. Кузмина и др. И когда например, г. Зубовский[2] воспевает «маленькие письма в розовом конверте», г. Курдюмов[3] «худенького мальчика в рваной шапчонке», а г. Чаянов[4] даже «лапту»,— невольно вспоминаются строфы «Сетей».

Впрочем, г. Зубовский и г. Курдюмов заслуживают нескольких слов отдельно. Оба они типичны для современного «среднего» поэта, так как делают свои стихи умело; щеголяют рифмами, стараются не быть банальными. Г. Зубовский всего охотнее подражает именно М. Кузмину. У г. Курдюмова есть уклон к декадентству прошлых дней. Если автор молод, он может перерасти свой «средний» рост и подняться головой над другими. Но для этого ему почти все еще надо начинать с начала. Что касается книжки г. Чаянова, то это довольно милая шутка, которой сам автор, вероятно, не придавал серьезного значения.

Г. А. Кондратьев вступительной статьей представляет читателям двух дебютантов: г. Конге и г. Долинова[5] и видит в их стихах «подаренные музой цветки». Цветки эти, однако, весьма скромные, и никому не трудно набрать большие букеты таких же. Будем, впрочем, верить, что г. Кондратьев, ближе знающий начинающих поэтов, подметил в них силы, в их стихах еще не выразившиеся.

---

[1] *Павел Родимов.* «Полевые псалмы». Стихи. Казань, 1912 г. Стр. 256. Ц. 1 р. 25 к.

[2] *Юрий Зубовский.* «Из городского окна». Стихотворения. К-во «Лукоморье». Киев, 1911 г. Стр. 62. Ц. 85 к.

[3] *Всеволод Курдюмов.* «Азра». Стихи. СПб., 1912 г. Стр. 64. Ц. 60 к.

[4] *А. Чаянов.* «Лёлина книжка». Стихи. М., 1912 г. Стр. 36. Ц. не озн.

[5] «Пленные голоса». Стихи, с предисл. А. А. Кондратьева, Александра Конге и Михаила Долинова. Обложка К. Вещилова. СПб., 1912 г. Стр. 159. Ц. 1 р.

Г. Ю. Айхенвальд рекомендует стихи г-жи Фейги Коган[1]. Это не более как перепевы безмерно старых тем, сделанные довольно «чисто», но не позволяющие высказать никаких суждений о их авторе. Еще меньше можно сказать о стихах г. Мезько[2], предисловие к которым написано К. Р. Автор предисловия находит, что стихи г. Мезько «не только певучи, они полны и смысла». Если речь идет о смысле грамматическом, то К. Р. безусловно прав; что же касается «певучести», то это та дешевая певучесть, которая покупается употреблением давно всем известных сочетаний слов и давно знакомых размеров. Наконец, совсем бесцветен дебют г-жи Наталии Грушко[3], рассказывающей о «бесконечном счастии», «безбрежных желаниях» и прочих клише.

Ряд других сборников возбуждает вопрос, почему авторы их пишут стихами, а не прозой. Вероятно, только потому, что в прозе убожество их мыслей и неоригинальность их чувств выразились бы слишком явно. Вне всякого отношения с содержанием, они в случайные размеры перелагают плоские суждения и общеизвестные признания. Таковы, например, г-жа Коробицина, г. Дружинин, Анненков, Шульговский и мн. других[4].

Нам не хочется говорить об очень слабой книге г. Гальперина[5], мы надеемся, что ее автор впоследствии искупит тяжкий грех своего дебюта. Промолчим также о поэме г. Зилова «Дед»[6]: написать строфическую поэму из современной жизни в несколько тысяч стихов — задача, которая под силу создателю «Евгения Онегина», но которую, конечно, не мог удачно разрешить начинающий... Наконец, г. Иона Брехничев[7] сам исключил себя из числа поэтов, заявив в предисловии: «То, что здесь предлагается читателю, конечно, не стихи». Впрочем, в его книге есть интересные строки, скорее борца и проповедника, чем поэта.

Мы оставим в стороне и «Песенник» А. Бурнакина[8], грубую

---

[1] *Фейга Коган.* «Моя душа». Книга стихов, с предисл. Ю. А. Айхенвальда. М., 1912 г. Стр. 84+IV. Ц. 75 к.

[2] *Николай Мезько.* Стихотворения. С предисл. К. Р. СПб., 1912 г. Стр. 64. Ц. 50 к.

[3] *Наталия Грушко.* Стихи. СПб., 1912 г. Стр. 80. Ц. 1 р.

[4] *Н. Коробицина.* «Голоса стихий». Стихотворения. М., 1912 г. Стр. 11+212. Ц. 75 к.— *Модест Дружинин.* Поэзия. СПб., 1912 г. Стр. 32. Ц. 80 к.— *И. Анненков.* Стихотворения. СПб., 1912 г. Стр. 54. Ц. не озн.— *Н. Шульговский.* «Лучи и грезы». Стихи, поэмы и миниатюры. СПб., 1912 г. Стр. 129. Ц. 2 р. Если делать выбор среди слабого, мы из числа этих сборников выделим книгу г-жи Коробициной, у которой есть все же несколько счастливых выражений и удачных стихов.

[5] *Михаил Гальперин.* «Мерцания». Собрание стихов. К-во «Графика». М., 1912 г. Стр. 128. Ц. 1 р. 50 к.

[6] *Лев Зилов.* «Дед». М., 1912 г. Стр. 136. Ц. 1 р. 50 к.

[7] *Иона Брехничев.* «Капля крови». Стихотворения. Изд. журн. «Новая Земля». М., 1912 г. Стр. 116. Ц. 20 к.

[8] *Анатолий Бурнакин.* «Разлука». Песенник. 2 изд. М., 1912 г. Стр. 100. Ц. 50 к.

подделку частушки, о тоне которых дает понятие начало предисловия автора: «Коли русский — будь русским. Кажись, чего легче». Да, кажись, чего легче, но вот имя г. Бурнакина не стыдно упомянуть только в самом конце нашего обзора.

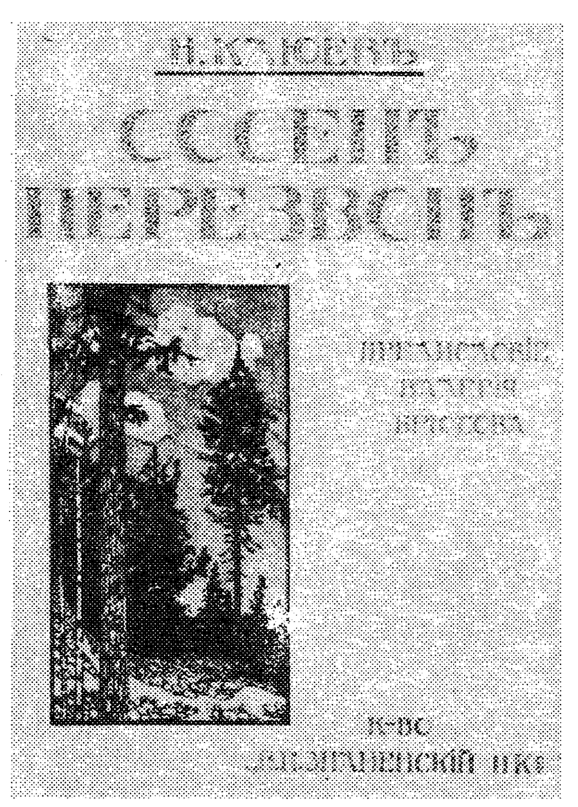
Итоги? Из рассмотренных нами 50 с лишком сборников действительно ценной нам кажется только — новая книга Вяч. Иванова. По-прежнему хороши новые издания старых книг А. Блока. Хороша и книга Н. Гумилева. Дает надежды выработаться в сильного, самостоятельного поэта Игорь Северянин. Умело пишут стихи авторы «Цеха поэтов», и среди них интереснее других г-жа А. Ахматова. Оригинальны и необычны две книги Н. Клюева. Среди других есть несколько человек, которые, может быть, упорною работою сумеют развить свое дарование, найдут что сказать нового читателям (М. Зенкевич, И. Эренбург, Г. Иванов, П. Родимов), а может быть, и не дадут ничего. Но несомненно, что средний уровень техники стиха значительно повысился за последние 20 лет. Русский стих достиг новой высоты, обрел новые возможности. Грядущий большой поэт найдет могучие средства, которыми он сумеет воспользоваться, чтобы дать создания мировые. Выработка этого нового русского стиха — вот благодарная задача, над которой незаметно трудятся сотни «малых сих». Вероятно, в этом и состоит задача поэзии сегодняшнего дня.

ПРЕДИСЛОВИЕ

⟨к книге Н. Клюева «Сосен перезвон»⟩

Прекрасны гигантские готические соборы, строившиеся целый ряд столетий, по одному, глубоко обдуманному плану. Мощные колонны восставали там, где им указал быть замысел художника, тяжелые камни, громоздясь один на другой, образовывали легкие своды, и целое поныне поражает нас своей законченностью, стройностью, соразмерностью всех своих частей. Но прекрасен и дикий лес, разросшийся как попало, по полянам, по склонам, по оврагам. Ничего в нем не предусмотрено, не предрешено заранее, на каждом шагу ждет неожиданность,— то причудливый пень, то давно повалившийся, обросший мохом ствол, то случайная луговина, но в нем есть сила и прелесть свободной жизни. Порой кажется, что было бы красивее такие-то деревья вырубить, там-то проложить дорожку, такой-то бугор срыть; но начните это делать, и вместо леса будет английский парк, и все очарование исчезнет.

Поэзия Н. Клюева похожа на этот дикий, свободный лес, не знающий никаких «планов», никаких «правил». Стихи Клюева вырастали тоже «как попало», как вырастают деревья в бору. Современному читателю иные стихотворения представляются похожими на искривленные стволы, другие покажутся стоящими не на месте или вовсе лишними; но попробуйте поправить



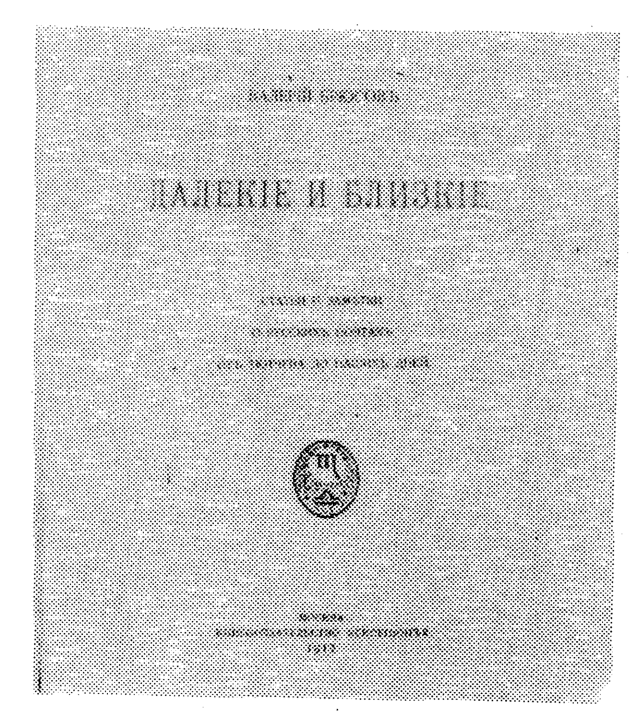
Н. Клюев. Сосен перезвон. М., 1912. Обложка

эти недостатки,— и вы невольно убьете в этих стихах самую их сущность, их своеобразную, свободную красоту. Поэзию Клюева нужно принимать в ее целом, такой, какова она есть, какой создалась она в душе поэта столь же непроизвольно, как слагаются формы облаков под бурным ветром поднебесья.

У Клюева много стихов шероховатых, неудачных; это бесспорно, это видно с первого взгляда. Но у него нет стихов мертвых, каких так много у современных стихотворцев, ловко умеющих придавать своим созданиям внешнюю красивость — увы! напоминающую красоту трупа. Поэзия Клюева жива внутренним огнем, горевшим в душе поэта, когда он слагал свои песни. И этот огонь, прорываясь в отдельных строках, вспыхивает вдруг перед читателем светом неожиданным и ослепительным. Почти в каждом стихотворении Клюева есть строки, которые *изумляют,* и мы охотно верим, когда поэт говорит о себе:

В заревое пала море
Огнекрылая душа!

Здесь не место говорить об основных устремлениях души поэта. Скажем только, что этот огонь, одушевляющий поэзию Клюева, есть огонь религиозного сознания. По его собствен-



Валерий Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912. Обложка

ному признанию, он поет, «верен ангела глаголу». И что в стихах другого могло бы быть лишь красивой метафорой, то у Н. Клюева нам кажется простым и точным выражением его внутреннего чувства, его исповедным признанием.

1911

МИРРА ЛОХВИЦКАЯ[1]

К Мирре Лохвицкой применимы слова Гёте о «двух душах, живущих, ах, в одной груди!». Первая ее душа, всецело отразившаяся в первой ее книге стихов, ищет ясности, кротости, чистоты, исполнена сострадательной любви к людям и страха перед тем, что люди называют «злом». Вторая душа, пробудившаяся в Мирре Лохвицкой не без постороннего влияния, выразилась в ее втором сборнике, пафос которого — чувственная страсть, героический эгоизм, презрение к толпе. В дальнейших книгах Лохвицкой два этих мировоззрения вступают в борьбу, поэт влечется к «греху», но не как к должной цели, а именно как к нарушению правды, и этим создается поэзия истинного демонизма. По художественности песни греха и страсти — лучшее, что создала Лохвицкая, но психологически — всего замечательнее именно эта борьба, эти отчаянные поиски спа-

---

[1] Некролог.

сения,— все равно в чем, хотя бы просто в вечно-женском материнстве,— которыми полны последние, предсмертные стихи поэта. Для будущей «Антологии русской поэзии» можно будет выбрать у Лохвицкой стихотворений 10—15, истинно безупречных; но внимательного читателя всегда будет волновать и увлекать внутренняя драма души Лохвицкой, запечатленная ею во всей ее поэзии.

1905

ДИКАЯ ВОЛЯ[1]

О «Дикой воле» говорить не хочется... Нельзя сказать, чтобы в ней не было хороших стихов. Но все, что С. Городецкий дает в этой книге, слишком далеко от того, что мы от него ждали. Появись эта книга за другой подписью, мы приветствовали бы ее с радостью. Но от автора «Ярн» мы требует большего. С. Городецкий, если и не зарыл еще своего «таланта» в землю, во всяком случае, не постарался приумножить его, как верный раб в притче. Пройдем мимо его новой книги и будем, еще не теряя наших лучших надежд, ждать его будущих работ...

1908

СЕТИ[2]

Изящество — вот пафос поэзии М. Кузмина. Все равно, выступает ли он перед нами в хитоне изысканного александрийца, верного ученика Эпикура, или в шелковом камзоле французского птиметра, или прямо говорит о себе,— везде и всегда он хочет быть милым, красивым и немного жеманным. Все, даже трагическое, приобретает в его стихах поразительную легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку, в солнечный день порхающую в пышном цветнике. Несомненное дарование поэта, дар стиха певучего и легкого, М. Кузмин обогатил изучением старофранцузской поэзии, из которого вынес любовь к сложным строфам. Маленькие неправильности ритмики, ударений и самого языка, которые нетрудно указать у М. Кузмина, придают его стихам какое-то новое очарование и наводят на память слова Пушкина:

> Как уст румяных без улыбки,
> Без грамматической ошибки
> Я женских писем не люблю...

Стихи М. Кузмина — поэзия для поэтов. Только зная технику стиха, можно верно оценить всю ее прелесть. И ни к кому не приложимо так, как к М. Кузмину, старое изречение: его стакан не велик, но он пьет из своего стакана...

1909

---

[1] *С. Городецкий.* Дикая воля. Стихи и сказки. Изд. «Факелы». СПб., 1908.

[2] *М. Кузмин.* Сети. Книгоиздательство «Скорпион». М., 1907.

ГРАФ А. А. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ

(+ 28 января 1913 г.)

«Поэт буддийского настроения», «поэт смерти» — так давно определили критики пафос поэзии гр. А. А. Голенищева-Кутузова. Нам кажется, однако, что это определение можно принять лишь с ограничениями. Следовало бы оставить в стороне те стихи, в которых поэт сознательно, рассудочно сам представляет себя читателям как «поэта смерти», где он рассказывает, как ему на шумном пиру «с улыбкой ясной — смерть кивала головой», как ему звучал «конца таинственный привет, как дальний голос друга» и т. д. Подлинное миросозерцание поэта всегда вернее выражается в стихах, рефлексии чуждых, в признаниях непосредственных, даже в случайных обмолвках. И вся поэзия Голенищева-Кутузова, *в ее целом,* говорит нам, что поэт вовсе не отрицал мира, что он любил красоту земли и жизни, что его приветы смерти, в сущности, сводятся к признанию гр. Алексея Толстого:

Гляжу с любовию на землю,
Но выше просится душа.

Именно таково содержание прекрасного стихотворения Голенищева-Кутузова:

Прекрасен жизни бред: волшебны и богаты
Живых его картин одежды и цветы,
Светила знойного восходы и закаты,
И ночи, полные чудес и темноты.
Прекрасны дней земных обманы и виденья,
Порывы страстных чувств, полеты смелых дум...
и т. д.

О том же говорят восторженные изображения весны (например, «Прошумели весенние воды»), ранних утр (наприм., «Снилось мне утро, лазурное, чистое...»), ночей (наприм., «Обнял землю ночи мрак волшебный...»), песни о победе зари над ночью («И заря побеждала, и ночь не могла — заключить ее в своды темницы!»),— все те многочисленные у Голенищева-Кутузова картины природы, в которых сказывается душа, влюбленная в «прелесть земли». В полном согласии с собой, поэт мог задать вопрос:

Каким мечтам мир Божий тесен,
И чьей любви в нем места нет?

«Буддийское настроение» поэзии Голенищева-Кутузова надо понимать в ином смысле. Это — не столько «поэзия смерти» (как хочет ее истолковать П. Перцов в одной из лучших статей о поэте), сколько сознание величия и мощи природы и ничтожества человека перед нею. В изображении этой противоположности поэзия Голенищева-Кутузова достигает высшего своего напряжения. Как только ему приходится говорить о безмерной власти природы, его стих — в других местах (надо в том со-

знаться) иногда вялый и тусклый — приобретает исключительную энергию и звучность, образы становятся смелыми до дерзости, выражения — изобразительными в высшей степени, изумляющими своей меткостью и в то же время новизной. Такова картина торжества Мороза над морем (в «Северной легенде»), торжества леса над городом (в сказке «Лес», на сюжет Альфонса Доде). То же самое чувствуется в великолепном изображении метели (в поэме «Дед простил»):

вкруг него
Метель и больше ничего!
Метель победу торжествует,
Метель пьяна и весела,
Метель поет, метель ликует,
Метель звонит в колокола!

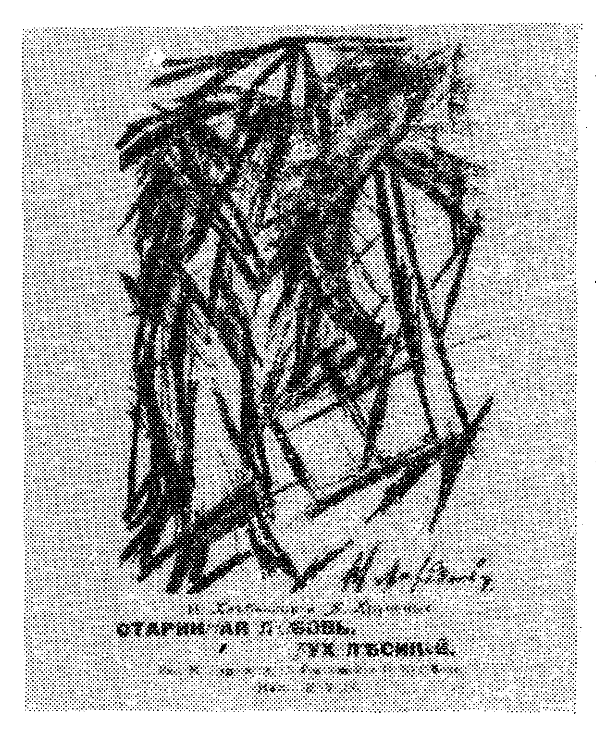
Быть может, наибольшей полноты своего выражения нашло это сознание в одной из последних поэм Голенищева-Кутузова — «На берегу». Мучимый ревностью, герой поэмы хочет убить изменившую ему женщину и с пистолетом в руке подстерегает ее на пути из Ялты в Алупку. Но ему слышится голос моря. «Море говорило»:

Мой долог век; моим годам
Нет счета... Много проходило
По этим самым берегам
Племен, народов, поколений...
. . . .
Они на жалких скорлупах
Порой мои браздили воды,—
Я потопляло их в волнах,
Шутя, под песни непогоды.
Они селились по горам;
Но те, сквозь сон тряхнув плечами,
Сметали весь их бренный хлам
С селеньями и городами...

Затем, «просветлев», начинает шептать небо:

Над моря бездной
Промчалось много, много лет,
Но мне, моей пучине звездной
Ни возраста, ни меры нет!
Что все моря!.. Их плещут воды
В границах камней и песков;
Но где предел *моей* свободы,
Где грань *мне* данных берегов?..
Пространства блеск и свет туманный,
Миры и звезды все его —
Лишь край завесы златотканой
В преддверье храма моего!..
А ты?..

Этот вопрос «А ты?» поэт как бы поминутно слышит перед собой,— и сознание ничтожества человека в беспредельной вселенной и заставляет его искать в себе «иной красы желанье», «свет иного бытия».



В. Хлебников и А. Крученых. Старинная любовь. Бух лесиный. М., 1913. Обложка работы М. Ларионова

Со смертью гр. А. А. Голенищева-Кутузова русская литература потеряла, бесспорно, подлинного и значительного поэта. Хотя стихи его часто не достигали того совершенства техники, которое пленяет нас в созданиях корифеев русской поэзии, он обладал самобытным миросозерцанием и умел выражать его в слове ярком и изобразительном. Стихи гр. А. А. Голенищева-Кутузова собраны в 3 томах (1894—1901 гг.), но, к сожалению, в это собрание не включены многие стихотворения из сборника «Затишье и буря», изданного в год русско-турецкой войны (1878 г.). В этом сборнике, среди откликов на современные события, немало стихотворений оригинальных и смелых, написанных на темы, к которым поэт позднее уже не возвращался.

НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ФУТУРИСТЫ

«Эго-футуристы» и «акмеисты» — вот две новых группы, недавно выступившие в нашей поэзии. За пределами их остаются те поэты, которые в свое время группировались под знаменем «символизма», и те, которые, выступив одновременно с ними или позднее, не примкнули к «символизму», но заимствовали

многие из его технических новшеств, не приняв, однако, самой идеи «символа». Этими четырьмя группами, кажется, исчерпывается все действительно заслуживающее внимания в современной русской поэзии.

«Крайнюю левую» в этой партийной группировке образуют «футуристы». Их выступления, как то всегда бывало с крайними течениями в литературе, возбуждают смех и негодование читателей; им ставят в вину непонятность и бессмысленность их произведений; их готовы считать просто шутниками и мистификаторами. Вряд ли, однако, такого отношения заслуживает группа молодых художников, стремящихся сказать и сделать что-то новое; справедливее попытаться понять их стремления и оценить эти начинания серьезно, хотя бы и с своей точки зрения.

Наши «футуристы» определенно делятся на две «фракции» — петербургскую и московскую. Петербургские футуристы группируются вокруг газетки «Петербургский глашатай», которую именуют своим «официозом», издают тоненькие альманахи, в которых (кроме случайных «гастролеров») принимали участие: Игорь Северянин, И. Игнатьев, Константин Олимпов, И. Ореджь, П. Широков, Василиск Гнедов, Д. Крючков и др.[1]. Московские футуристы также издали ряд тоненьких брошюр и довольно большую книжку, претенциозно озаглавленную «Пощечина общественному вкусу». Наиболее видные их представители — Д. и Н. Бурлюки, А. Крученых, В. Хлебников, В. Маяковский[2].

Петербургские футуристы год назад объявили свою программу («скрижали»). Первые пункты ее не содержат ничего, кроме далеко не новой проповеди крайнего индивидуализма: «Восславление Эгоизма, единица — Эгоизм, Божество — Единица» и т. под. Далее следует, тоже не новый, призыв к интуи-

---

[1] Последние издания петербургских эго-футуристов: *П. Широков.* «Розы в вине». СПб., 1912 г. Ц. 50 к., стр. 8.— «Оранжевая урна». Альманах памяти Фофанова. СПб., 1912 г. Ц. 25 к., стр. 4.— «Орлы над пропастью». Предзимний альманах. СПб., 1912 г. Ц. 25 к., стр. 6.— *Игорь Северянин.* «Эпилог «эгофутуризм». СПб., 1912 г. Ц. 1 р., стр. 5.— «Дары Адонису». СПб., 1913 г. Ц. 25 к., стр. 16.— *Василиск Гнедов.* «Козий Слащ». Футурналия. СПб., 1913 г. Ц. 50 к.— *П. Широков.* «В и Вне». Поэзы. СПб., 1913 г. Ц. 25 к., стр. 8.

[2] Издания московских футуристов: *А. Крученых.* «Старинная любовь». Украшения М. Ларионова. М., (год и цена не озн.). Стр. 28.— *Его же.* «Полуживой». Рис. М. Ларионова. М. (год не озн.). Ц. 40 к., стр. 34.— *Его же.* «Пустынники». Поэма. Рис. Н. Гончаровой. М., (год не озн.). Ц. 50 к., стр. 34.— *А. Крученых* и *В. Хлебников.* «Игра в любовь». Рисунки Наталии Гончаровой. М., (год не озн.). Ц. 60 к., стр. 28.— *А. Крученых* и *В. Хлебников.* «Мирсконца». Рисунки М. Ларионова, Н. Гончаровой, Н. Роговина и В. Татлина. М., (год не озн.). Ц. 70 к., стр. 78. (Все брошюры воспроизведены литографским способом.) — *Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников.* «Пощечина общественному вкусу». Изд. Г. Л. Кузьмина. М., (год не озн.). Ц. 1 р., стр. 114.



Дохлая луна.
М., 1913. Обложка

ции и «мысли до безумия». Наиболее оригинальным остается один 4-й пункт, выраженный достаточно неясно: «Призма стиля — реставрация спектра мысли». Новейшая «грамата» — той же группы, появившаяся уже в январе этого года, мало прибавляет нового к «скрижалям». «Эго-футуризм,— читаем мы в «грамате»,— непрестанное устремление каждого эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем. Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной. Бог — Природа. Природа — Гипноз. Интуит — Медиум. Созидание Ритма и Слова». Вывести определенную эстетическую теорию из этих «скрижалей» и этой «граматы», конечно, невозможно: под их широкие обобщения подойдет самое разнообразное содержание.

Несколько более определенна проповедь московских футуристов. Они объявляют «наше Новое Первое Неожиданное», а именно: «Только мы — лицо нашего Времени. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности... Мы призываем чтить права поэтов: 1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (слово-новшество). 2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку. 3) С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами, Венок

грошевой славы. 4) Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования». Два последних «гордых» притязания высказывались многими задолго до футуристов; два первых сводятся к проповеди смелых неологизмов,— прием, которым широко пользовались и романтики и символисты; и только начало этой программы, по-видимому, таит в себе зерно чего-то нового.

Наши футуристы непременно хотят отграничить себя от «футуризма итало-французского, родоначальником которого признан уже около трех лет тому назад — Маринетти». Однако только обращаясь к «футуризму итало-французскому» и его манифестам, можно понять, к чему стремится новое движение, причем оказывается, что «скрижали», «грамата» и «первое неожиданное» лишь повторяют положения этих манифестов. Маринетти и его сторонники прежде всего преклоняются пред правом сильного и проповедуют эгоизм. То же самое мы находим у наших футуристов, петербургских и московских. Далее группа Маринетти отрицает всю предшествовавшую поэзию (чуть ли не всю культуру) и требует создания новой, отвечающей духу современности. Не о том же ли говорит предложение москвичей «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч., и проч. с Парохода современности» и стих Игоря Северянина: «Для нас Державиным стал Пушкин»? Наконец, «итало-французские» футуристы стремятся обновить язык, ищут неологизмов, отрицают местоимения, падежи, формы глагола и т. под. К тому же приглашают москвичи, требуя «произвольных слов», и петербуржцы, желая «созидания Ритма и Слова». Таким образом, надо признать, что и наш футуризм не избежал общего закона, которому подчиняются все новые движения в русской литературе: они лишь повторяют, с опозданием на несколько лет, сходные движения литературы западной.

Переходя от теории к ее осуществлению, скажем прежде всего, что петербургским футуристам посчастливилось: среди них оказался поэт с дарованием, бесспорно, выдающимся: Игорь Северянин. Мне уже случалось на этих страницах говорить о его первых опытах, и я надеюсь еще вернуться к нему, когда появится печатающийся теперь сборник его избранных стихотворений[1]. Но поэт выдающийся всегда выше той школы, к которой принадлежит или к которой его причисляют: его творчество не может быть мерилом устремлений и достижений школы. Так, например, было бы неосторожно оценивать первых французских «декадентов» по стихам Верлена, печатавшимся в их изданиях. Дар певучего стиха, дар тонкой иронии, находчивость в выборе образов — слишком подкупают в стихотворениях Игоря Северянина, и мы невольно как бы не замечаем в них приемов и принципов футуризма. Другое дело — рядовые

[1] *Игорь Северянин.* «За струнной изгородью лиры». К-во «Гриф». М.



Союз молодежи, вып. 3. СПб., 1913. Обложка работы И. Школьника

деятели нашего футуризма (причем, говоря так, я нисколько не предрешаю для них возможности развить свои дарования): для них принципы школы стоят на первом месте, по их стихам всего скорее можно уяснить, несет ли она с собою что-либо новое.

Но раньше, чем разбирать самое творчество футуристов, необходимо спросить себя: что мы считаем последним, неотъемлемым свойством поэзии, тем, без чего она перестает быть поэзией, искусством? Можно отказаться от логического содержания в стихах, потому что оно может быть передано и в непоэтической прозе. Можно отказаться от красивой формы стихов, потому что такая форма — средство, а не цель. Можно отказаться от соответствия изображаемого с тем миром, который нам кажется реальным,— отказаться во имя требования полной свободы творчества художника, который волен творить свой собственный мир даже не по образу и подобию существующего (если это достижимо). Можно отказаться еще от многого, чего мы обычно ищем в стихах, что нас в них обычно пленяет, что нам в них дорого. Но есть одно, от чего отказаться невозможно и что я назвал бы «выразительностью». Если стихи не будут выразительны, не будут ничего говорить читателю, не заставят его что-то видеть, что-то чувствовать, это уже не будет поэзия, не будет искусство. Посмотрим же, насколько стихи футуристов выразительны и насколько в этом отношении внесли они что-либо новое в общую сокровищницу поэзии.

Общее впечатление от стихов и прозы наших футуристов —

то, что они, несмотря на все свои явные старания и несмотря на разные свои, порой почти «мальчишеские», выходки, приводящие в ужас иных критиков,— ничего особенно оригинального или даже просто нового пока не дали. Темы, которые затрагивают футуристы, разрабатывались ранее романтиками и символистами; метры футуристических стихов уже давно известны в русской поэзии; словесные новшества, на которые отваживаются новые поэты, тоже были уже испробованы (и часто более удачно) в литературе декадентами, символистами и их предшественниками. Менее всего посчастливилось футуристам выразить свое преклонение перед эгоизмом. Когда И. Игнатьев, в стихотворении «Всегдай», пишет:

Узой своею Таинственному
Я Властелин,
Покорный воинственно,
Множественно один...—

то, несмотря на несколько темное слово «узой»[1], он далеко не достигает энергии прекрасного стихотворения на ту же тему Ф. Сологуба: «Я Бог таинственного мира...» Точно так же, когда Василиск Гнедов в прозе, озаглавленной «Зигзаг прямой средьмирный», поучает: «Я, переноси страданья,— Приземистые не поймут Тебя», то это только слабое повторение тирад Максима Горького и Леонида Андреева (которых, по учению футуристов, тоже надо, вероятно, «бросить с Парохода современности»). Наконец, уже совсем бледно философствует П. М. Фофанов: «Сознательный эгоизм почти равен альтруизму» и т. д. Чтобы сообщать только это, как говорил Горацио... не стоило объявлять себя футуристом.

Точно так же не очень посчастливилось в поэзии футуристов «пароходу современности». Между тем из задач, намеченных школою Маринетти, едва ли не благороднейшая — выразить дух современности. Несмотря на замечательные попытки некоторых новых поэтов (во главе, конечно, с Э. Верхарном), они далеко еще не могли передать в стихах лик современности, притом постоянно видоизменяющийся, даже не нашли верных приемов для его изображения. Игорю Северянину еще удается найти подлинную поэзию в автомобилях, аэропланах, дамских пышных платьях, во всей пестрой сутолоке нашей городской жизни, но другие футуристы чаще предпочитают избегать таких тем. Есть у П. Широкова два-три стихотворения о том, как «Вы в трам вошли небрежною походкой», как «Ты ко мне

[1] Ныне неупотребительное ед. ч. от «узы». Ранние французские символисты тоже любили пользоваться словами обветшалыми или неупотребительными формами слов, охотно создавали они, задолго до г. Хлебникова, и свои собственные слова. У нас то же делали А. Добролюбов, Ив. Коневской и др. В 80-х годах, в Париже, был даже издан словарчик «декадентских» слов: Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes. P., 1888.

приплываешь... в белом шумном муаре», но, во-первых, все это — перепевы того же Игоря Северянина, а во-вторых, в этих стихах нет самого главного: нового ощущения современности; оставляя в стороне неологизмы, это все — картинки, которые мог бы нарисовать и любой поэт-«эклектик». У И. Ореджа есть безразмерное стихотворение, в котором каждая строфа кончается восклицанием «я славлю»:

Волчью стаю бледных и безумных пожигателей храмов,
Музеев и фабрик — я славлю.
Пыльную тишину переулков старого города,
Монету старинную,
Мертвый шелк бледной робы,
Старинную книгу с застежками и
С гравюрами на шаршавой бумаге
И пудренную пастораль —
Я славлю!

Но что же такое эти стихи, как не пересказ «своими словами» одной из поэм Уота Уитмана? Гораздо чаще мы встречаем у футуристов довольно наскучившие изображения «осеннего заката», «первопутка», «весны», «тишины Эллады» и т. под., причем опять-таки только «слово-новшества» мешают им быть совершенно банальными. Авторы «Пощечины общественному вкусу», упомянув в предисловии о «пароходе современности», в тексте книги совсем забывают о нем, стремясь преимущественно к изображению жизни первобытной, доисторической. А один из участников «Пощечины», А. Крученых, целые книжки посвящает развитию в вялых стихах такой, напр., достаточно избитой мысли:

Ах, и горько, ах, и сладко
Жить в пустыне в тишине...

В конце концов своеобразие нашей футуристической поэзии пока сколько-нибудь сказывается исключительно в особенностях словесного выражения. Две фракции нашего футуризма здесь расходятся в том отношении, что петербуржцы ищут формы красивой, любят звучность стиха (и умеют ее достигать), москвичи же, по-видимому, красивостью формы гнушаются, сознательно предпочитают беззвучность и шероховатость стиха, почти возводят в идеал какофонию. Но те и другие одинаково стремятся обновить язык, найти новые слова, новые сочетания слов, и в этом направлении ими пока больше всего и сделано.

Конечно, мы никак не можем сочувствовать сведению речи (тоже по примеру итальянских футуристов) к междометиям и бессмысленным сочетаниям звуков, как, наприм., у Ж. Гант д'Орсайль:

А-а! А-а! Зеленые веткие ветки...
А-а! А-а! А-а! У-у-у!!! —

или как у В. Хлебникова:

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры

Пиэло пелись брови
Лиэээй пелся облик
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь...—

и тем более как у А. Крученых:

Дыр — бул — щыл
убешщур
скум
вы — со — бу
р — л — эз,—

прежде всего потому, что эти сочетания букв, кроме того, что они абсолютно «не выразительны», еще и крайне неприятны для слуха.

Точно так же не удовлетворяет нас нагромождение слов малопонятных, сочиненных самими авторами, но далеко не всегда в духе русского языка, как, напр., в таких стихах В. Хлебникова: «Трепетва — Зарошь — Умнязь — Дышва — Дебошь — Пеязь» и т. д. Может быть, несколько удачнее попытка в том же роде В. Хлебникова в прозе: «У омера мирючие берега. Мирины росли здесь и там белые сквозь гнезда ворона. Низ же зарос грустняком... Свирела свиристель, ликуя веселизненно и лаская птичью душу в игорном деянстве... Слезатая слезиня от нее ушла навсегда веселость... Прилетали неведомо откуда миристеющие птицы и упав на ветку начинали миристеть...» «Удачнее» — потому что в этом отрывке все же можно уловить мысль автора и самые выдуманные слова более соответствуют складу русского языка («óмеро» от «обмирать», по аналогии с «озеро»). Неприятнее *намеренная* а-грамматичность, как, наприм., у Б. Лившица (поэта, кстати сказать, прекрасно владеющего и обычным, «правильным», языком): «Черным об опочивших поцелуях медом пусть восьмигранник, и коричневыми газетные астры. Но тихие... Лайковым щитом — и о тонких и легких пальцах на веки, на клавиши...» и т. д. Не ново это[1] и не нужно. Еще менее удовлетворяют нас такие способы находить новую рифму (кстати сказать, способы тоже не новые, потому что, не поминая Тредьяковского, можно указать очень удачное их применение у Эдгара По[2]), какие предлагает В. Маяковский:

Угрюмый дождь скосил глаза,
А за

[1] Такие попытки разрушить грамматическое построение фразы уже были сделаны в 70-х годах прошлого века Артюром Римбо и несколько позже Стефаном Малларме. Но у Римбо и Малларме они были тоньше и сознательнее.

[2] Over the Moun —
tains of the Moon...
(«Eldorado» by E. Poe)

Решеткой
Четкой,
Железной мысли проводов
Перина.
И на
Нее, легко встающих звезд оперлись
Ноги.
Но ги-
Бель фонарей...

или еще так:

Рез-
че
че-
рез.

В последнем случае вся «оригинальность» сводится к типографскому начертанию: будь эти два слова напечатаны сряду в стихе «резче через...», можно было бы говорить о неудачном или удачном созвучии, но ни о какой «рифме», конечно, не было бы речи.

Однако за пределами этих крайностей остается кое-что, не лишенное своей ценности как новый прием выразительности в поэзии. Еще не нарушающими резко обычных приемов живописания в поэзии, но все же характерно «футуристическими» являются такие, наприм., удачные выражения: «Было солнце закатно» (П. Широков), «Был лес одет зелéно и бархател луч пестро» (он же); «Мох *сыро* уступает под легкими шагами» (он же)[1]. Определенной изобразительности (и мелодичности) достигает и такая строфа:

Фиоло колокольчики
Отрельте-ка весну!
Завейте звуки в кольчики,
Я рифмою плесну.

(Хотя игра на звуке «л» и анафорой с звуком «з» не раз применялась и раньше в русской поэзии.) Уже труднее принять стих (И. Игнатьева) «Почему я не арочный сквозь?», но все же в известной экспрессивности ему нельзя отказать. Очень распространенный прием наших футуристов — образовывать новые

---

[1] Ср.:

И между гор *росисто* вьется
Долина...

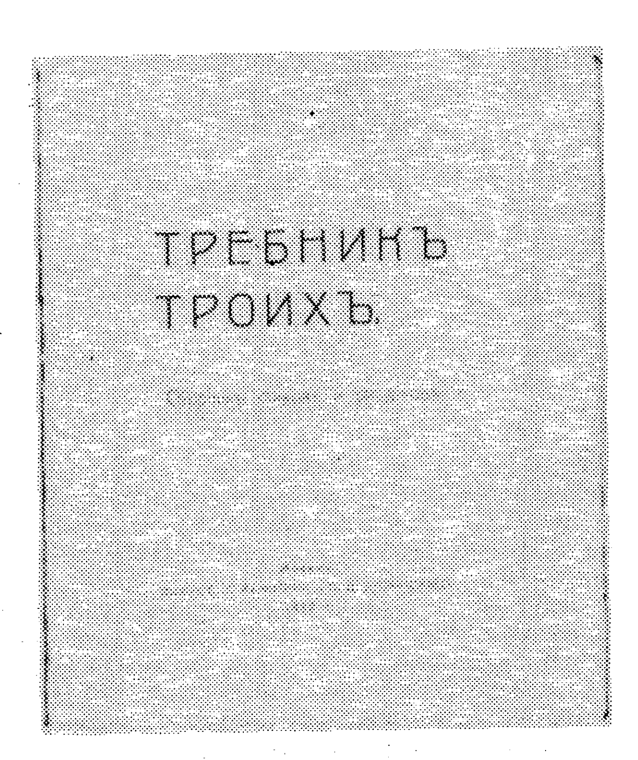
(Ф. Тютчев)

Надо сказать вообще, что многие «смелости» футуристов были у них предвосхищены прежними поэтами. Так П. Широков, вероятно, считает «смелым» свой стих:

В эту ночь, такую лунную,—

между тем, много десятилетий назад, Ап. Григорьев уже писал:

А ночь такая лунная!



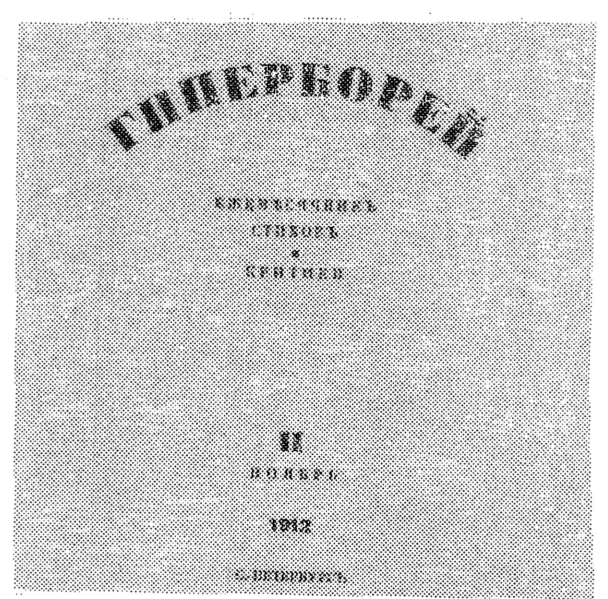
Требник троих. М., 1913. Титульный лист

глаголы ото всех существительных («отрелить», «орозить», «олунить», «онебесить», «крылить», «желудеть» и т. д.) — не всегда приводит к удачным «слово-новшествам», но, кажется, в нем кроется возможность выражений более сжатых и потому более сильных. Далее, сочетание слов, раньше казавшихся несоединимыми (как предиката к субъекту или как сказуемого к подлежащему), открывает какой-то новый взгляд на явления; таковы, наприм., выражения: «Кувыркался ветерок» (Игорь Северянин), «Хромает ветхий месяц» (он же), «Принимаю порок в облатке — Обольстительных слов и поз» (Вадим Шершеневич), «Звездное колье легло на бархат синий» (П. Широков) и т. под. Наконец, можно оправдать употребление новообразованных слов даже в тех случаях, когда нетрудно найти другие, соответствующие, в общеупотребительном языке: такие новообразования заставляют читателя остановиться на данном выражении, живее воспринять его, тогда как иначе оно проскользнуло бы незаметно; таковы, наприм., смелые эпитеты (В. Хлебникова) «смехучеустые лешие», «веще-стárикатая даль», «взоровитая чаща» и др.

В области звуковой изобразительности футуристами пока дано всего меньше нового. Футуристы охотно пользуются ассонансами вместо рифм, но ими давно пользовались (если и не упоминать о народных русских песнях) и Блок, и Белый, и

Гумилев, и др. Некоторые футуристы (напр., В. Хлебников) требуют, чтобы определенный звук, определенная буква — повторялись в данной строфе определенное число раз; но, кроме того что ни один истинный поэт не позволит себе однообразия в звуках стиха, вспомним только стихотворение К. Бальмонта: «С лодки скользнуло весло», где в каждом *слове* имеется буква *л*. Вряд ли что́ даст и стремление иных футуристов (В. Маяковский) сопоставлять слова, в которых сходные слоги расположены в обратном порядке («резче — через», «улица — лица у...»); кстати сказать, сходные попытки мы находим у латинских поэтов III—IV вв. по Р. Х.

Подводя итоги, мы можем сказать, что наш футуризм, являющийся отражением футуризма западного, проявлял пока свою оригинальность почти исключительно в области словесного изложения. Впрочем, такой вывод ни в коем случае не есть «смертный приговор» новой школе. Напротив, мы потому и посвятили футуристам так много внимания, что все же, несмотря на все явные недостатки их теорий и их поэзии, какая-то «правда», какие-то возможности развития в их попытках чувствуются. То, что пока у футуристов форма (в буквальном смысле этого слова) любопытнее содержания, смущать не должно, и, по правде сказать, футуристы поступают ошибочно, начиная свою деятельность разными «скрижалями» и вообще пытаясь выставить некоторую программу. Никогда искусство не шло от теории к практике и от содержания к форме. Напротив, теория всегда возникала, выводилась из созданного, а содержание вырастало из забот о форме. Так учит вся история литературы. Будем надеяться, что крайности нового движения с течением времени отпадут, что они будут вырваны самими футуристами как случайные плевелы, а зерна чего-то нового, что, по-видимому, есть в футуризме, вырастут в настоящие цветы. Разумеется, это может быть лишь в том случае, если поэты новой школы станут работать над своим весенним садом и прежде всего откажутся от своего желания сбрасывать с «парохода современности» «Пушкина и проч.», что ведет их, между прочим, к открытию уже давно открытого. Новое движение в поэзии может быть сильным, здоровым и плодотворным лишь тогда, когда оно опирается на все, сделанное в литературе до него. В протесте футуристов тоже есть своя «правда», поскольку они восстают против того «общего места», к которому начинает склоняться наша поэзия за самые последние годы; но они глубоко ошибаются, если думают, что могут создать нечто ценное без прямой связи с литературой предшествующей. Согласно с этим, придется футуристам поучиться многому у своих прямых предшественников — символистов — и неизбежно принять самую идею «символа», как отныне неустранимую ни из какой эстетики. Но об этом нам будет надо говорить подробнее, разбирая взгляды и суждения «акмеистов».



Журнал «Гиперборей». 1912, № 2. Обложка

АКМЕИЗМ

Футуризм — явление стихийное. История литературы — всегда движение, и новое поколение писателей никогда не может удовлетвориться принципами своих предшественников. Молодым поэтам наших дней инстинктивно хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия, худо ли, хорошо ли, эти поэты ищут ему выражения. Таково историческое оправдание футуризма, быстро перекинувшегося из Италии и Франции и к нам, и в Германию, и даже в Англию. Акмеизм, о котором у нас много говорят последнее время,— тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком литературного кружка несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово. Акмеизм, поскольку можно понять его замыслы и притязания, ничем в прошлом не подготовлен и ни в каком отношении к современности не стоит. Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых, которых ни в каком случае нельзя принять в нашей литературе за quantité négligeable.

Весьма характерно, что футуристы засыпают читателей своими произведениями (пусть странными и нелепыми), но никак не могут точно определить (особенно наши, русские футуристы), к чему они стремятся. Теорию футуристов приходится выводить из их поэзии, подсказывать ее им со стороны. Ак-

меисты, напротив, начали именно с теории, а произведений пока что у них нет вовсе. Будущие акмеистические стихи должны писаться сообразно с заранее возвещенными правилами. Оценивая футуризм, можно было критиковать поэтические произведения; оценивая акмеизм, приходится разбирать теоретические рассуждения.

Футуристы, почти все, в русской литературе — homines novi, люди новые, и от них естественно ожидать новых слов. Акмеистов, тоже почти всех, мы знаем сравнительно давно, а главари этой «новой школы» насчитывают в прошлом уже по нескольку книг, в которых ничего существенно нового не было. Еще несколько месяцев назад существовал только «Цех поэтов», группа молодых писателей, объединенных общей любовью к поэзии и общим издательством. Совершенно неожиданно они объявили себя объединенными также идейно и противопоставили себя всем другим течениям литературы. В январской книжке журнала «Аполлон» появились за подписью С. Городецкого и Н. Гумилева, бывших «синдиков» «Цеха», а теперь ставших maîtres новой школы, сразу две статьи, стремящиеся, с фанфарами, обосновать «акмеизм» или, по другому наименованию, «адамизм». Так была объявлена новая школа, фактически в литературе еще не существующая.

Статьи С. Городецкого и Н. Гумилева имеют две стороны: критику символизма как предшествовавшей школы поэзии, отжившей, по мнению авторов, свой век, и утверждение новых принципов, именно акмеизма. Критику надо признать очень слабой. С. Городецкий и Н. Гумилев, оба, несомненно, интересные и даровитые поэты, никогда не были хорошими теоретиками, и их нападки на символизм по-детски беспомощны. Видно, что они никогда не понимали сущности символизма и не знают, с какой стороны можно ему нанести чувствительные удары.

Статья г. Гумилева в тексте названа «Наследие символизма и акмеизм», а в оглавлении журнала — «Заветы символизма и акмеизм». Между этими двумя заглавиями есть разница: вопрос в том, принимают ли акмеисты «наследие» символистов и хотят им распорядиться по примеру раба доброго, не зарывшего в землю данных ему талантов, или знают только «заветы» символизма, к которым могут отнестись так или иначе, по своему вкусу. Правильнее, кажется, второе заглавие. Правда, в начале своей статьи г. Гумилев очень любезно относится к символизму, именует его «достойным отцом», заявляет, что «слава предков обязывает», и даже уверяет, что «высоко ценит символистов за то, что они указали на значение в искусстве символа». Однако все эти снисходительные похвалы оказываются в полном противоречии с требованиями первого акмеиста. Он спешит заверить, что символизм выдвигал «на передний план чисто литературные задачи» (свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, «вознесенную превыше

всего»), называет теорию соответствий (correspondances — Бодлера) — «пресловутой» и требует от поэтов «более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме». Попутно говорится о любви к стихии света, разделяющей предметы, и о том, что нельзя приносить в жертву символу «прочие способы поэтического воздействия».

Мы не будем оспаривать старого упрека, давно делаемого символизму, будто он «выдвигал на передний план чисто литературные задачи», т. е. форму ставил выше содержания,— не будем потому, что самое название «символизм» опровергает это, и потому, что тогда пришлось бы много места посвятить выяснению отношения «формы» и «содержания» в искусстве (мы надеемся сделать это в одной из следующих статей). Обратимся прямо к самому существенному и спросим: как можно «высоко ценить» идею символа и в то же время говорить о каких-то «прочих способах поэтического воздействия»? Символ можно или принять как единственную подлинную сущность всякого художественного творчества, или не принять вовсе; никакого совместительства здесь быть не может. Символисты не «изобрели» символа: они только точнее формулировали то начало, которым всегда жило (и, полагаем мы, всегда будет жить) искусство.

Весьма не мешает художнику думать об «отношениях между субъектом и объектом», но что́ же за новое философское открытие совершил г. Гумилев, если он предлагает держаться «более точного знания» этих отношений, чем то, которым располагали символисты? Можно было бы здесь, в скобках, заметить, что все поколение символистов, на Западе и у нас, было весьма не чуждо философской культуры: Малларме, первый провозгласивший идею символа, был гегелианец; у нас Андрей Белый ряд статей посвятил изложению и критике неокантианства; известны философские статьи Вяч. Иванова и т. д. Но дело в том, что как бы ни видоизменялись взгляды философов, надо полагать,— навсегда останется та элементарная истина, что объект никогда не будет познан субъектом иначе, как в своих отношениях к нему. По самому своему основному свойству, человеческий интеллект никогда не познает (предполагаемой) сущности вещей, и всякое познание, научное и творческое, обречено познавать лишь явления, истинная (опять-таки предполагаемая) причина которых остается неведомой. На этом-то основании символисты и утверждали, что подлинное художественное творчество — всегда символично.

Бесконечное число раз цитировавшиеся стихи Гёте говорят нам:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss.

Но если «все преходящее — только символ», т. е. только отображение неведомой нам сущности, то и всякое воплощение этого преходящего в искусстве может и должно быть только

символом. Художественные создания постольку являются подлинными воплощениями бытия, т. е. подлинно художественными, поскольку они символичны. «Точное знание отношений между объектом и субъектом», о чем говорит г. Гумилев, в том и состоит для поэта, что он знает и чувствует, насколько «объект», по своей сущности, есть нечто большее, чем то, чтó в нем воспринимается нашим сознанием. Такое знание, такое чувствование и должен выразить художник в своих созданиях, и потому-то он должен быть символистом. Не о том же ли самом говорит нам такой, казалось бы чуждый теории символизма, поэт, как А. Н. Майков, требуя, чтобы образ художника выступал —

прекрасный сам собой
И бесконечностью за ним лежащей дали.

Как же, спрашивается, может г. Гумилев, «высоко ценя» идею символа, в то же время искать «полной согласованности» с этим «способом поэтического воздействия» (как выражается автор) еще каких-то других «способов воздействия»? Какое наивное непонимание слов — ставить на одной плоскости символизм, основной принцип художественного творчества, и какие-то «прочие» способы поэтического воздействия! К чему же, в конце концов, они могут сводиться? — не к тому же ли исканию «свободного (или иного) стиха, более своеобразного и зыбкого, (новых) метафор» и т. под., т. е. всего, за что г. Гумилев жестоко осуждает символистов, будто бы «выдвигавших на передний план чисто литературные задачи»! Или символизм законен, и тогда он основное и единственное начало искусства, или должно от него отказаться, но нельзя символизмом «пользоваться между прочим».

Еще слабее критика г. Городецкого в его статье «Некоторые течения в современной русской поэзии». Автор, говоря о «катастрофе», будто бы пережитой символизмом, более последователен: он прямо отрицает значение символа для искусства. Однако те доводы, которыми г. Городецкий стремится ниспровергнуть идею символа в искусстве, вполне несостоятельны. «Метод приближения,— пишет он,— имеет большое значение в математике, но к искусству он не приложим. Бесконечное приближение квадрата через восьмиугольник, шестнадцатиугольник и т. д. к кругу мыслимо математически, но никак не artis mente. Искусство знает только квадраты, только круг...» Наивное это рассуждение показывает только то, что г. Городецкий не понимает элементарной геометрии. Удвоение числа сторон многоугольника, вписанного в круг, есть лишь метод нахождения *числового* выражения иррационального числа π, а никак не способ «познать» свойства круга. Математика знает лишь *отношения* различных элементов круга между собой (например, окружности и диаметра). Искусство, если ему уже должно «познавать круг», может знать лишь отношения различных кругов к

художнику и никогда не порывалось к странной задаче познать сущность «круга» или «квадрата». И метод пределов здесь вовсе ни при чем.

Но оставим критические упражнения акмеистов в стороне. Во всяком случае явно, что символизм, этот «достойный отец», им не нравится и что от его «наследия» они отказываются. Чем же намерены они заменить богатства символизма и какие новые пути указывают они поэзии? Здесь выступает та сторона акмеизма, которая дала повод его адептам именовать себя «адамистами». При этом, однако, оказывается, что их Адам существует одновременно и в далеком прошлом, и в будущем,— только не в настоящем.

Об Адаме будущем говорит г. Гумилев. Указав мимоходом, что «непознаваемое — непознаваемо» и что «ангелы, демоны, стихийные и прочие духи входят в состав материала художника»,— он выставляет свое первое требование акмеисту: «ежечасно угадывать, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его (вероятно, часа) приближение». Угадывать, чем будет следующий час,— занятие пророков и, как известно, «дело мудреное». До известной степени искусство всегда, задолго до проповеди акмеизма, в своих высших созданиях предвосхищало будущие переживания человечества, в силу того, что великие художники стояли выше своих современников, впереди их, уже видели то, что многим должно было открыться лишь значительно позже. Такое предвосхищение являлось следствием не того, что художники старались заглядывать в будущее, «угадывать его», а того, что будущее они переживали как свое настоящее. Но как можно такое угадывание возводить в правило, и как могут акмеисты требовать, чтобы все их приверженцы были непременно пророками? Как, наконец, позабыть мудрый совет Фета художнику:

Льни ты, хотя б к преходящему,
Трепетной негой манящему,
Лишь одному настоящему!
Им лишь одним дорожи![1]

Об Адаме прошлом г. ⟨Гумилев⟩ говорит только намеком. Именно, он уверяет: «Как адамисты, мы немного лесные звери,

---

[1] После рассуждений об угадывании следующего часа идет в статье г. Гумилева место, грамматически несколько темное, так что мы затрудняемся его критиковать. Сказав, что «наш долг, наша воля, наше счастье и наша трагедия — ежечасно угадывать» и т. д., г. Гумилев заявляет: «Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая дверь». Г. Гумилев продолжает: «Здесь этика становится эстетикой... Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность». Где именно «здесь», нам остается неясно. Если «здесь, где есть смерть», то, значит, вообще в мире, и вряд ли об этом стоило говорить в изложении программы акмеизма. Если же «здесь» означает — в акмеизме, остается непонятно, почему угадывание следующего часа «для нас» превратит индивидуализм в общественность.

и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению». Такое уверение несколько неожиданно звучит в устах г. Н. Гумилева, который пока заявил себя в своих стихах скорее как поэт излишней утонченности. Парнасец по самому духу своей поэзии, автор «Романтических цветов», в которых романтического было не слишком много, безукоризненных баллад и красивых сонетов, г. Гумилев к переживаниям «лесных зверей» пока проявлял только интерес эстета. Кроме того, призыв к первобытным переживаниям лесных зверей плохо вяжется с требованием «более точного знания отношений между объектом и субъектом» (что-то не звериное это дело!) и с заботами о «полной согласованности» всех «способов поэтического воздействия».

Естественнее тот же призыв слышать от г. Городецкого, которому в его первой книге «Ярь» действительно удалось передать в стихах переживания примитивные, первобытные. Развивая мысль г. Гумилева, г. Городецкий пишет, что «борьба между акмеизмом и символизмом» есть «борьба за землю». Символизм «заполнил мир соответствиями, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов опять роза стала хороша сама по себе» и т. д. На привычном языке такое отношение художника к миру называется не «акмеизмом», а «наивным реализмом», и г. Городецкий, видимо, желает нас вернуть к теориям искусства, имевшим свой успех лет 50 тому назад. Чтобы спорить с ним, пришлось бы повторять доводы, давно прекрасно формулированные рядом мыслителей, писавших о искусстве, хотя бы Карлом Гроосом. Пришлось бы опять спрашивать: если роза хороша *сама по себе,* то не лучше ли поставить у себя на столе, в стакане с водой, живую розу, чем сочинять или читать стихи об ней?

Предугадывая неизбежное обвинение в наивном реализме, г. Городецкий уверяет, что акмеизм отличается от реализма «присутствием того химического синтеза, сплавляющего явление с поэтом, который и сниться никакому реалисту не может». Такое уверение остается ничего не значащей «отговоркой», потому что так и не объяснено автором, о каком таком «химическом синтезе» он говорит. Никакой поэт, будь он по убеждениям реалист, символист или акмеист, и не может представить никакое явление иначе, как «сплавленное» с собой. Это зависит уже не от школы, а от той старой истины, что «мир есть *мое* представление». И как связывается у г. Городецкого проповедь такого субъективизма в поэзии с утверждением, что «роза хороша сама по себе» (значит, независимо от «химического синтеза, сплавляющего» и т. д.),— тоже остается неизвестно.

Изо всей проповеди акмеистов единственное место, представляющее некоторый намек на мысль, которая может быть

плодотворна для поэзии,— это предложение г. Городецкого, чтобы «новый Адам» (т. е. поэт-адамист) не изменил своей задаче — «опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух». Нельзя отрицать, что непосредственное творчество истинного поэта, который сумел бы освободиться от всего, сделанного в искусстве до него, сумел бы стать «новым Адамом», могло бы быть значительным. Когда-то такую задачу ставили себе в живописи Сезанн и Гоген. Но оба они на осуществление этой задачи отдали десятки лет, ушли от людей, уединились в пустыне, обрели непосредственный взгляд на мир ценой долгих усилий, тяжелого искуса. Наши акмеисты, спешащие оповестить мир о нарождении новой школы, кажется, не думают повторить этот подвиг.

Кроме того, доверие к словам «новых Адамов» подрывается сообщаемым ими перечнем поэтов, которых они признают за своих учителей. В нем названо четыре имени, четыре «краеугольных камня для здания акмеизма»: Шекспир, Рабле, Виллон и... Теофиль Готье. Допуская Виллона и с некоторой натяжкой Рабле в роли учителей примитивизма, мы уже никак не можем присоединить к ним Шекспира, а тем более Теофиля Готье. Теофиль Готье, сей poète impeccable, в роли предводителя «лесных зверей»,— какая ирония! И что бы ответил сам автор «Emaux et Camées», если бы ему предложили стать во главе такой своры! Упоминанием имени Готье г. Гумилев отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям и заставил думать, что призыв акмеизма к первобытности, к духу «Адама»,— только салонная причуда эстетов.

Мы были бы очень рады, если бы могли проверить свои выводы разбором поэтических произведений акмеизма. Но, повторяем, их нет. Г. Городецкий перечисляет ряд поэтов, которых выдает за акмеистов,— М. Зенкевича, В. Нарбута, А. Ахматову,— поэтов, уже выступавших с отдельными сборниками стихов. В свое время мы разбирали эти стихи (на этих же страницах), но решительно никаких новых путей поэзии в них не нашли. Все трое не лишены дарования, и стихи г-жи Ахматовой весьма дороги нам своей особенной остротой. Но, и по содержанию, и по форме своих стихов, все трое всецело примыкают к тому, что делалось в поэзии до них, внося лишь столько нового, сколько то необходимо, чтобы не быть простыми подражателями. То же самое надо сказать и о стихах, помещенных в журнальчике «Гиперборей»[1], который издавался в конце 1912 г. «при непосредственном участии С. Городецкого и Н. Гумилева» и который в своих критических заметках уже употреблял слова «акмеизм» и «адамизм». Есть в «Гиперборее» стихи г. Гумилева о Беато Анджелико, в духе стихотворных характеристик, став-

[1] «Гиперборей». Ежемесячник стихов и критики. СПб., 1912 г., №№ 1—3 (октябрь — декабрь). Цена отд. №—25 к.

ших весьма обычными в нашей поэзии после «Леонардо да Винчи» и «Микель-Анджело» Д. Мережковского; есть весьма прозаическое рассуждение в стихах на ту же тему г. Городецкого; есть грубо-реалистические стихотворения г. Зенкевича; есть певучие строфы г-жи Ахматовой; но мы решительно не видим в этих стихотворениях чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются от стихов, которые писались и пишутся поэтами, не зачисляемыми в ряды «акмеистов». Если г. Нарбут решается на смелое сравнение: «Луна, как голова, с которой кровавый скальп содрал закат»; если г. Зенкевич описывает: «Средь нечистот голодная грызня собак паршивых» (стихотв. «Посаженный на кол»); если г-жа Ахматова рассказывает, как ее «томила ночь угарная», или уверяет: «Знаю, брата я не ненавидела и сестру не предала»,— то можно ли в этом видеть попытку новых Адамов «опять назвать имена мира»?

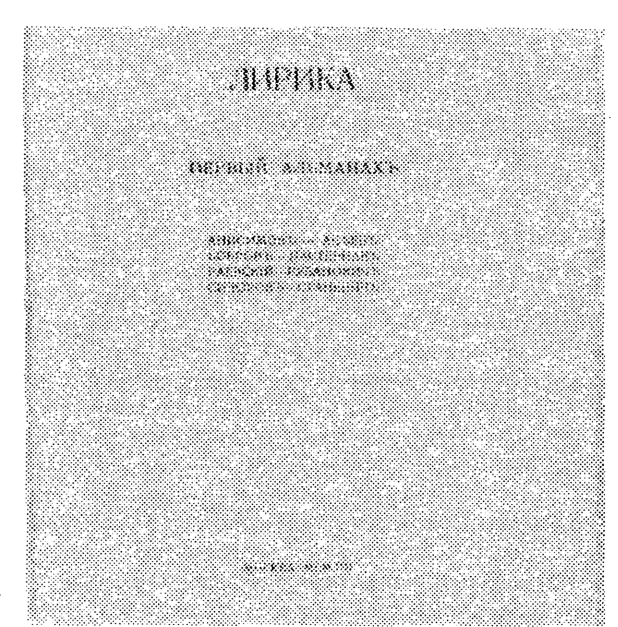
Не нашли мы никакого акмеизма и в новой книге С. Городецкого «Ива»[1]. В книге есть прекрасные стихотворения (например, циклы «В пене девятого вала» и «Виринеи»), есть (и, к сожалению, немало) стихи плохие, есть, наконец, смелые (и вряд ли нужные) словообразования, как «кобылоптица», «свистоголос», «холодожара», но нет ни нового «химического синтеза», ни нового знания «отношений между объектом и субъектом»,— ничего из того, что требует акмеизм. В «Иве» еще прежний С. Городецкий, поэт с прежними достоинствами своей поэзии, за которые мы его любим, и с прежними ее недостатками.

Мы уверены, или по крайней мере надеемся, что и Н. Гумилев, и С. Городецкий, и А. Ахматова останутся и в будущем хорошими поэтами и будут писать хорошие стихи. Но мы желали бы, чтобы они, все трое, скорее отказались от бесплодного притязания образовывать какую-то школу акмеизма. Их творчеству вряд ли могут быть полезны их сбивчивые теории, а для развития иных молодых поэтов проповедь акмеизма может быть и прямо вредна. Уже теперь г. Городецкий раздает в своей статье кружковские аттестаты чуть ли не на гениальность тем молодым поэтам, которые удовлетворяют его теориям, что, конечно, может соблазнить «малых сих». Писать же стихи, применяясь к заранее выработанной теории, притом столь неосновательной, как теория акмеизма,— злейшая опасность для молодых дарований.

Впрочем, вряд ли эта опасность длительна. Всего вероятнее, через год или два не останется никакого акмеизма. Исчезнет самое имя его, как забылось, например, название «мистического анархизма», движения, изобретенного лет 6—7 тому назад г. Георгием Чулковым.

---

[1] *Сергей Городецкий.* «Ива». Пятая книга стихов. Изд. «Шиповник». СПб., 1913 г. Стр. 256. Ц. 2 р.



Лирика. Первый альманах. М., 1913. Титульный лист

ЭКЛЕКТИКИ

Правы или нет «футуристы» и «акмеисты» в своих положительных стремлениях, они безусловно правы в своем отрицательном отношении к современной русской поэзии. Говоря так, мы, конечно, не имеем в виду пять-шесть выдающихся поэтов, давно уже признанных читателями и серьезной критикой за лучших лириков своего времени, но уже вполне выразивших свою творческую личность и развивающих свою деятельность скорее вширь, чем вглубь. Что некоторые из этих давно любимых нами поэтов, ярко проявивших свое дарование уже 10, 15 и более лет тому назад, сохраняют в полноте свои творческие силы и способны к новым достижениям,— явно доказывается последними стихами А. Блока (в журналах), прекрасными книгами Вяч. Иванова «Нежная тайна» и М. Кузмина «Осенние озера»[1] и особенно XIII томом собрания сочинений Ф. Сологуба[2], где все стихи, относящиеся к годам 1898—1911, изумляют сосредоточенной глубиной мысли и чувства и исполнены с мастерством исключительным. Под современной поэзией мы разумеем стихи поэтов, выступивших за последние 3—4 года,— тот «средний уровень» русской поэзии, который определенно чувствуется в

[1] *Вячеслав Иванов.* «Нежная тайна». Изд. «Оры». СПб., 1912 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 120.— *М. Кузмин.* «Осенние озера». Вторая книга стихов. К-во «Скорпион». М., 1912 г. Ц. 1 р. 80 к. Стр. 240.

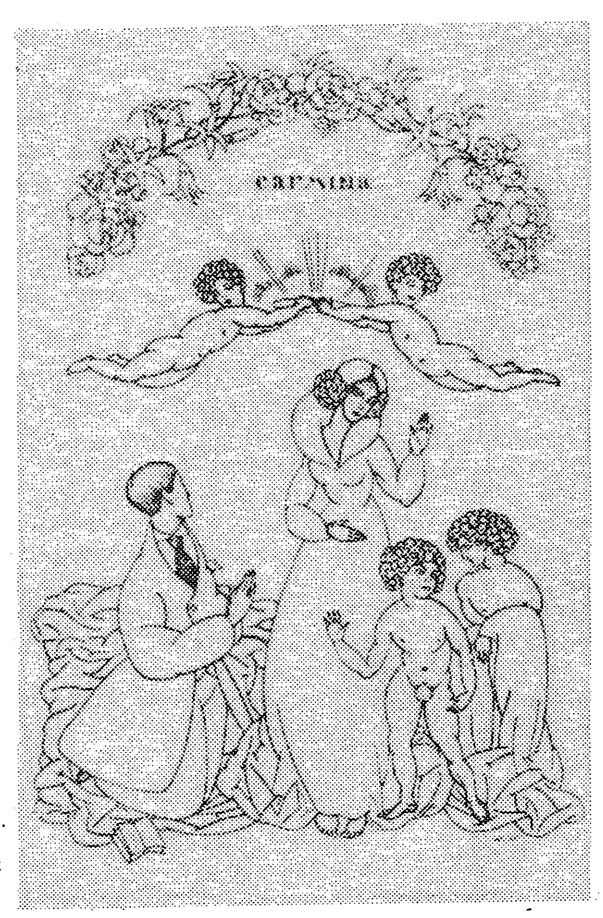
[2] *Ф. Сологуб.* «Жемчужные светила». Стихи. Собрание сочинений, т. XIII. Изд. «Сирин». СПб., 1913 г. Ц. 1 р. 50 к. Стр. VIII+232.

произведениях громадного большинства лиц, теперь пишущих стихи.

Нам случалось повторять не раз, что техника стиха стоит в наши дни сравнительно высоко, во всяком случае гораздо выше, чем лет 20—25 назад. Может быть, никогда еще, с эпохи Пушкина и его школы, не было в России так много лиц, умеющих писать внешне красивые, порою почти «безукоризненные» стихи, не лишенные притом некоторого содержания. Пишущему эти строки довелось недавно быть членом жюри «конкурса имени Надсона», организованного в Москве Обществом деятелей периодической печати. На этот конкурс со всех концов России было доставлено свыше *тысячи* тетрадей стихов, принадлежавших (по условию конкурса) поэтам начинающим. Если оставить в стороне (неизбежные в таком деле) присылы авторов явно невежественных и просто безграмотных, надо будет признать, что средний уровень техники этих тысяч и тысяч стихотворений был достаточно высок. Чуть ли не большинство этих «начинающих» поэтов сознательно искало образов оригинальных, старательно избегало всяких «лишних» слов, подбирало рифмы похитрее, заботилось о звуковой стороне стиха, охотно играя аллитерациями, анафорами и т. д. Несомненно, то усиленное внимание к стихотворной технике, которым ознаменован лирический подъем конца 90-х и начала 900-х годов, не прошло бесплодно. «Средний» русский поэт, посылавший свои первые опыты на «конкурс имени Надсона», писал стихи в техническом отношении гораздо более совершенные, чем стихи самого Надсона.

Но повысился ли от этого и средний уровень *творчества?* Можно ли сказать, что большинство стихотворений, которые теперь пишутся, ценны как художественные произведения? К сожалению, нет. Как ни трудно разграничить в поэзии форму от содержания, все же должно сознаться, что развилась, усовершенствовалась в современной русской поэзии только форма, только внешность. Содержание же (в чем бы его ни искать: в идеях, в выражении чувств или даже в культивировании «слова как такового») в громадном большинстве случаев крайне скудно: поэты только «делают вид», будто что-то говорят, повторяя давно сказанное, перепевая давно известное. Поэтому, при всем разнообразии своих технических приемов, современные русские поэты мучительно похожи друг на друга, все на одно лицо.

Всего правильнее назвать современного русского поэта «эклектиком». Он много читал, многое любит. Ему хочется приблизиться и к глубокой ясности Пушкина, и к космическим порывам Тютчева, и к мудрой рассудительности Баратынского; его привлекает и изысканная наивность Кузмина, и пленительная музыкальность Бальмонта, и мистичность Блока; особенно нравится ему строить строфу «по Брюсову». Он вообще знает хорошо символистов и широко пользуется их приемами, откло-



Вадим Шершеневич. Carmina. М., 1913. Фронтиспис работы Л. Зака

няя только самую идею символа как лишний балласт. Смотря по личным взглядам, одни из современных поэтов более склоняются к темам исхищренным, «декадентским», другие — к реалистическим. И, хотя стихи тех и других продолжают оставаться до крайности схожими, «эклектиков» поэтому можно разделить на нео-декадентов и нео-реалистов.

Нео-декаденты всего более, кажется, гоняются за новыми рифмами. Значение рифмы в поэзии очень велико; но рифма лишь тогда может исполнить свое назначение, когда рифмующееся слово естественно входит в стих и естественно стоит на конце его. Современные поэты, совершенно не заботясь об этом, стремятся лишь к одному: срифмовать такие слова, которые еще не были срифмованы. На новые рифмы теперь заявляется «право собственности», и один поэт (В. Шершеневич) простирает свою добросовестность до того, чтобы в примечаниях указать, «что рифма *густодебренный — серебряный* заимствована

им у С. Соловьева, а *изранен — Сусанин* у В. Брюсова». Книга стихов этого же поэта[1] дает нам богатый ассортимент самых исхищренных рифм. Так, мы находим у него: «оканчивай — обманчивый», «свежею — побережию», «малорослой — весла», «место — questa», «серебристою — выстою», «торс — примерз», «навьючила — чучело», «затепли — пепле», «девьем — деревьям», «прогневаю — королевою», «лапой — закапай», «озере — козыри», «тигровая — наигрывая», «раззадоривая — лазоревая», «срубленной — возлюбленной», «кукол — стукал», «игол — двигал», «кавалькадою — падаю», «флейте — лелейте» и т. д., и т. д., чуть не в каждой строфе. С В. Шершеневичем соперничает В. Курдюмов[2], у которого находим: «опрометчиво — нечего», «отталкивай — фиалковый», «ласковую — споласкиваю», «по́зывами — розовыми», «привязчивое — выращиваю», «горностаев — растаяв», «разменивай — сиреневой», «вертелов — переулок Эртелев», «опечалишь — залежь — одна лишь», «вкрадчивый — укорачивай», «перелистываю — аметистовые», «лиловые — сковываю», «застенчивая — побренчиваю» и т. д., и т. д. Старается порою и В. Эльснер[3], который предлагает рифмы: «бездомна ты — комнаты», «строфы ли — профили», «петуний — втуне», «за воло́вней — стекло в ней», «перепахано — прах оно», «сепий — склепе», «пуантилисты — в вист ты» и т. под.

Какой ценой покупаются эти исхищренные рифмы, можно видеть из таких примеров:

Я считаю хвосты горностаев,
Но боюсь на тебя я взглянуть;
Верно, радость, так быстро растаяв,
Не расплавила серую ртуть.

(В. Курдюмов)

Жду новую, ласковую
Под кровлю.
Сердце росою споласкиваю.

(Он же)

Со стены усмехается чучело филина;
Ты замираешь, розу прикалывая,
И, вечернею близостью обессилена,
Уронила кольцо опаловое.

(В. Шершеневич)

[1] *Вадим Шершеневич*. «Carmina». Лирика (1911—1912). Обложка, фронтиспис и рисунки Льва Зака. М., 1913 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 144.— Справедливость заставляет нас указать, что нам знакомы позднейшие стихи этого автора, гораздо более значительные, чем те, которые собраны в его книге.

[2] *Всеволод Курдюмов*. «Пудренное сердце». Стихи. СПб., 1913 г. Ц. 75 к. Стр. 80.

[3] *Владимир Эльснер*. «Выбор Париса». К-во «Альциона». М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. IV+100.

К чему тут «горностаи»? при чем «ртуть»? красиво ли «споласкивать сердце», хотя бы и «росой»? почему на стене предупредительно оказалось чучело именно «филина», а на пальце кольцо именно «опаловое»? Громадное большинство строф с хитрыми рифмами возбуждает сходные вопросы. Счастье для молодых поэтов, что пока еще у нас не издано хорошего словаря рифм: иначе вся их работа оказалась бы только комичной.

Примечательно, однако, что, так заботясь о рифмах (мы могли бы привести еще примеры хитрых рифм из стихов и М. Шагинян, и Ю. Анисимова, и С. Боброва и др.), современные поэты небрежно относятся к ритму. Забывая завет Эдгара По, они вовсе не стараются разнообразить размеры своих стихов. Большинство стихотворений написано ямбом, особенно часто — четырехстопным, с однообразным делением на строфы по 4 стиха. Каждая строфа почти всегда содержит законченный смысл, логические ударения везде расположены сходно, и в конце концов все эти тысячи четверостиший сливаются в памяти в какой-то один типический куплет. Очень немногие поэты пытаются разнообразить формы своих стихотворений: так, В. Курдюмов пишет рондо (и непременно на какие-нибудь трудные рифмы: «сердце — иноверце — сестерций — дверце — терций»); А. Скалдин[1], несомненный и переимчивый ученик Вяч. Иванова, пользуется гекзаметром, свободным стихом, двустишиями; Глеб Сазонов[2] усердно культивирует сонет; но все это — исключения. Только две группы молодых «московских» поэтов пытаются внести что-то новое в ритмы русского стиха: это поэты, объединенные в сборниках «Лирика» и «Круговая чаша»[3].

Поэты «Лирики» считают себя символистами. По крайней мере, один из них наивно уверяет:

> Но, опровергнув наши кущи,
> Как некий тяжкий катаклизм,—
> Открыл нам берега и пущи
> Благословенный символизм.

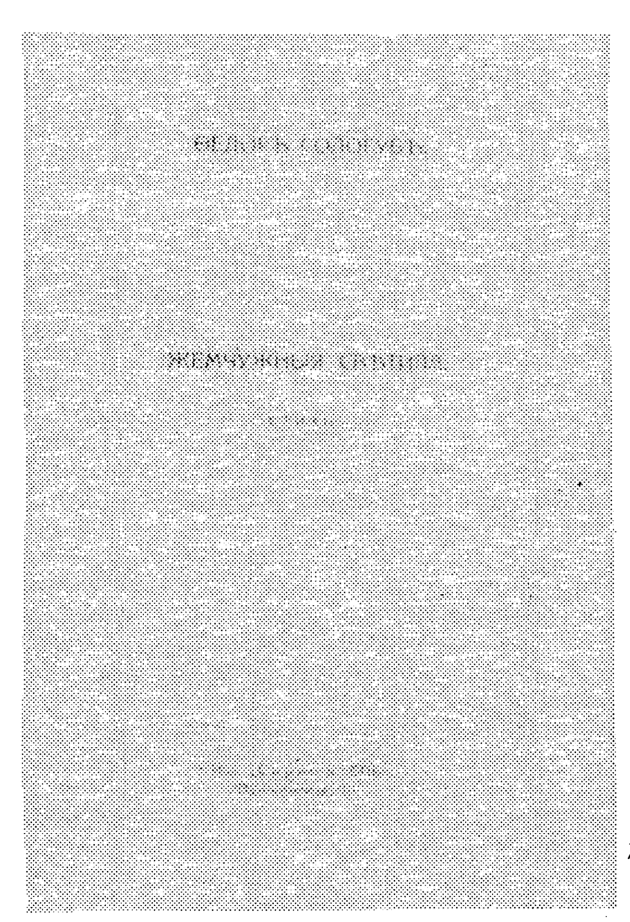
«Символизма» в их книжке мало (зато много примитивного романтизма), но явно, что эти поэты вышли из той «школы стиха», которую основал в Москве, при издательстве «Мусагет», Андрей Белый. Их необыкновенно прельщают «пеоны», стоящие на «запрещенных» по обычной версификации местах в размерах. Поэтому в хореических стихах они пишут: «Ра́дующий пере-

---

[1] *А. Скалдин.* Стихотворения (1911—1912). Изд. «Оры». СПб., 1912 г. Ц. 1 р. Стр. 78.

[2] *Глеб Сазонов.* «Орган». Вторая книга стихов. Пенза, 1912 г. Ц. не озн. Стр. 150.

[3] «Лирика». Первый альманах *(Анисимов, Асеев, Бобров, Пастернак, Раевский, Рубанович, Сидоров, Станевич).* М., 1913 г. Ц 1 р. Стр. 94. «Круговая чаша» *(А. Ильинский-Блюменау, В. Мориц, Л. Остроумов, Н. Позняков, Дим. Рем, А. Романовская, А. Сидоров, К. Чайкин, С. Шервинский, В. Шершеневич).* М., 1913 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 120.



Федор Сологуб. Жемчужные светила. СПб., 1913. Титульный лист

звон», в ямбических — «Загадочные голоса» или даже «Крики весны водой чернеют». Подобными опытами уже занимался Андрей Белый (в своей книге «Урна»), после чего для нас стало несомненно, что такими пеонами можно пользоваться только в самых исключительных случаях, когда того требует самое содержание стиха. Поэты же «Лирики» пользуются исключениями из правила только для того, чтобы воспользоваться исключением, а не правилом. Конечно, весьма надоедливо, когда все четверостишия кончаются ритмически однообразно: «Тать богоравный Прометей» (С. Бобров) и «Не ошибется водолаз» (В. Курдюмов), или «Благословение отца», «Неудержимая весна», «Благословляющей руки» (Ю. Анисимов), или еще «Прорастающей травой» (он же) и «Упоительный елей» (М. Шагинян). Но из этого еще не следует, что разнообразие ритма состоит в том, чтобы разрушать метр.

Поэты «Круговой чаши» принадлежат к разным школам:

есть среди них и футуристы. Но двое из более интересных представителей «Чаши», Н. Позняков и С. Шервинский, сходятся в том, что вновь пытаются ввести в русский стих античные метры. К ним присоединяется В. Гарднер, целый отдел своей книги[1] написавший «античными размерами». Само по себе это стремление достойно всяческого поощрения, хотя бы для того, чтобы мы могли иметь точные переводы стихов греческих и римских поэтов. Известно, что сходные попытки делали и другие русские поэты, в том числе Вяч. Иванов. Но нам опять приходится повторить, что простой заменой долгих слогов ударяемыми нельзя создать античный метр на русском языке. Кто не запнется, читая стих:

Луна туманно светит в дали небес,—

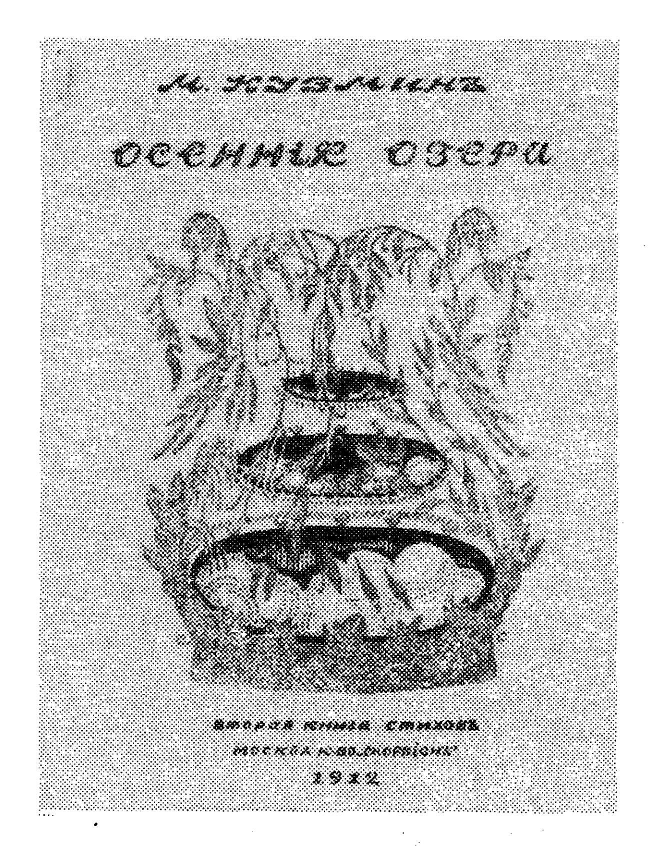
и кто сразу догадается, где поставить ударение в слове «дали», на первом или втором слоге? Все эти не то ударяемые, не то безударные (atona) слова, которые необходимо ставить по-русски на конце стихов асклепиадовских, сапфических и алкеевых, при постоянном повторении крайне раздражают слух. В общем, попытки новых московских поэтов ничем не совершенней попыток предшествующих и новыми завоеваниями русского стиха считаться не могут. Удачнее других опыт С. Шервинского в его стихотворении «Возвращение», и то, может быть, потому, что к алкеевой строфе (где в третьем стихе пятый долгий слог заменен, конечно, неударным) автор самовольно присоединил строку гекзаметра. Заметим, кстати, что стихи С. Шервинского и по содержанию показались нам более проникнутыми античным духом, чем стихи Н. Познякова, который, например, весьма неуместно соединяет в одном стихе «ламий, лемуров и лар» (Стихи В. Гарднера античными размерами говорят о явлениях современных).

Впрочем, нео-декаденты ищут оригинального не исключительно в области формы: иные из них готовы блеснуть и оригинальными темами. В. Эльснер напечатал целую книжку, посвященную «эротике»[2]; это, разумеется, оригинально не слишком, но все же могло бы поразнообразить репертуар современной поэзии; к сожалению, именно «эротики» в книге В. Эльснера очень мало. И. Эренбург, который года два назад дебютировал очень недурными стихами, целую книжку[3] посвятил таким вещам, о которых не только в поэзии, но и в обществе принято «не говорить». «Остатки грязных испражнений» — одно из са-

[1] *Вадим Гарднер.* «От жизни к жизни». К-во «Альциона». М., 1912 г. Ц. 1 р. 50 к. Стр. 174.

[2] *Владимир Эльснер.* «Пурпур Киферы». Эротика. Иллюстрации Н. Милиоти, М. Сарьяна и Г. Якулова. К-во «Альциона». М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 48.

[3] *И. Эренбург.* «Будни». Стихи. Париж, 1913 г. Ц. 50 к. Стр. 56.



М. Кузмин.
Осенние озера.
М., 1912.
Обложка работы
С. Судейкина

мых обычных выражений этой книжки. Может быть, и доступно такие темы обратить в поэзию, но для этого надо быть поэтом-титаном, вроде Бодлера; стихи же И. Эренбурга только вызывают сожаление о молодом поэте, уклонившемся со своего пути. Ю. Анисимов наполнил свою книгу[1] темами религиозными. Это дало ему возможность срифмовать «игумен — разумен», «Хозяин — запаян», «рос — Христос», «имя — помяни мя», «Алевизи — ризе», «что-то — киота» и т. под., но в общем стихи его бледны и впечатления не производят. М. Шагинян[2], объясняя то «расовою осознанностью автора», пишет преимущественно об Армении, но все эти «сады Шираза», «запах нарда», «лучи на минарете», «ропоты фонтана», «шелковые кушаки», «гранаты», «шейхи» и «девы», уверяющие, что «от Каспия до Нила — девы нет меня благоуханней»,— прекрасно знакомы нам из других поэтов, не нуждающихся в «расовой осознанности», чтобы ярко

---

[1] *Юлиан Анисимов.* «Обитель». К-во «Альциона». М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 92.
[2] *Мариэтта Шагинян.* «Orientalia». К-во «Альциона». М., 1913 г. Ц. 75 к. Стр. 58.

изобразить Восток. Для М. Шагинян восточные темы сыграли лишь ту службу, что тоже дали ей возможность блеснуть несколькими рифмами: «пояс — Аверрòэс», «Аллаха — карабаха», «верблюжьими — ружьями», «дàреная — татарина я», «шалевою — отчаливаю» и т. под.

В конце концов, при кажущемся разнообразии сюжетов, стихи нео-декадентов до чрезвычайности схожи между собой. У всех поэтов один и тот же подход к теме, выбор одних и тех же эффектов, зачастую сходные мысли, почти везде одинаковый (и довольно скудный) словарь. Однообразие метрических приемов окончательно сливает, казалось бы, самых чуждых поэтов в какой-то один тип «современного (среднего) русского поэта». Перечитываешь их стихи и не знаешь, читал ли их раньше или прежде читал что-то подобное; вспоминаешь строки и не знаешь, откуда они: из «эротики» В. Эльснера или из елейных воздыханий Ю. Анисимова, из самых страстных «Orientalia» М. Шагинян или из рассудительных стихов «Лирики». Весьма характерно, что даже темы стихотворений у разных поэтов нередко совпадают. Так, напр., В. Шершеневич целый отдел своих «Carmina» посвятил описаниям Коломбины, Арлекина, Пьерро — фигурам старой итальянской комедии. У В. Курдюмова тоже находим четыре стихотворения о Коломбине, Арлекине и Пьерро. В книге А. Журина[1] опять шесть стихотворений о Коломбине, Арлекине, Пьерро. И у г. Рыбинцева[2] также Коломбина и Арлекин (впрочем, без Пьерро). Подобно этому у целого ряда поэтов воспеваются гобелены; С. Раевский («Лирика») повторяет темы Ю. Анисимова; несколько поэтов одновременно прославляют музыку Гайдна и т. д. Кажется, ко всей современной русской поэзии можно взять эпиграфом стихи одного поэта из «Круговой чаши»:

Все так мучительно похоже
  На прошлый раз,
И, мнится, тот же все прохожий
  Прошел сейчас...

О нео-реалистах говорить придется меньше, прежде всего потому, что их и по числу меньше. Реализм в поэзии в наши дни явно не в моде. Кроме того, нео-реалисты гораздо меньше заботятся о технике стиха; кое-чему у символистов они, конечно, научились, но все же за рифмами не гоняются, новых метров не выискивают и как темами довольствуются будничными наблюдениями, не пытаясь перенестись в «Обитель», в Армению или в царство амазонок (последнее делает В. Эльснер в своей «эротике»). По нашим временам такая скромность — скорее

[1] *Александр Журин.* «Вечные мгновения». Стихи. М., 1913 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 200.

[2] *Георгий Рыбинцев.* «Ожерелье из слез и цветов». М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 98.

достоинство, и своего возрождения русская поэзия может ждать, конечно, только от нового прилива непосредственных наблюдений над подлинной, реальной жизнью. Но это не мешает стихотворениям наших нео-реалистов быть весьма скучными и тоже похожими одно на другое, а порой и на стихи нео-декадентов. Кто, напр., написал такую строфу:

В душистой мгле угасли свечи,
Клубится мрак в тиши ночной;
Упали локоны на плечи
Благоухающей волной.

По своей фактуре эта строфа совершенно тождественна со строфами В. Эльснера, поэтов «Лирики» и др. Но она взята из книги А. Черемнова, характернейшего нео-реалиста[1]. Ему же принадлежит строфа:

На Алексея с гор потоки...
Сквозь тучи просини горят.
Мутны, игривы и глубоки,
Ручьи весенние звенят,

Но стихи:

Был вечер марта. Снег слезился,
В саду оттаяв. В тишине
Закатный медный свет струился,
Желтея сумрачно в окне,—

уже написаны Н. Мешковым, другим нео-реалистом[2]. Этот последний чуть не по календарю описывает в стихах весь год, но, несмотря на отдельные меткие эпитеты (напр. «закатный *медный* свет»), не может достичь того, чтобы все эти «описания для описания» не сливались в одно мутное пятно. Стихи нео-реалистов производят то же впечатление чего-то давно знакомого, как и стихи нео-декадентов.

Откуда же ждать спасения русской поэзии? Возлагать ли все надежды на то, что вот придет еще неведомый великий поэт и сразу всё оживит своим творчеством, своим примером? Это — надежда плохая, во-первых, потому, что такого поэта мы не вольны вызвать по своему желанию, во-вторых, потому, что великие поэты всегда являются, как учит опыт истории, после того, как путь им подготовлен малыми. Нужно сделать что-то такое, чтобы все, пишущие стихи, поняли бесцельность перепевов стихов поэтов предыдущих и всю губительность возведения в *цель* того, что для тех было *средством*. Нужно, чтобы поэты не

---

[1] *А. Черемнов*. Стихотворения. Том первый. Книгоизд. писателей. М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 172.

[2] *Николай Мешков*. «Снежные будни». Книга стихов. Изд. В. Португалова. М., 1912 г. Ц. 75 к. Стр. 100+IV.



Вячеслав Иванов. Нежная тайна. СПб., 1912. Титульный лист. Обложка работы М. Добужинского

только читали книги других поэтов и у них перенимали умение строить строфу и подыскивать интересные созвучия, но вбирали бы впечатления непосредственно из жизни и не боялись бы выражать их в стихах так именно, как они их восприняли.

Современные поэты охотно пишут о том, как кто-то «с криком, щелкая бичами, гонит блеющих овец» («Круговая чаша»), или о том, как он, поэт, «плаватель неосторожный», в каком-то челноке «покинул сень родимых скал» («Лирика»), или о том, что он, поэт, «скользит, скользит, как ящер» (В. Курдюмов,— для рифмы с «пращур»), или, наконец, как он, поэт, себе «повязкой белой окружил виски» (Н. Позняков). Но, наверное, первый никогда не видал, как бичами гонят овец, второй ни от каких скал (тем более «родимых») не отплывал, третий явно не имел случая наблюдать ящеров (ныне не существующих на земле), чтобы *сравнивать* с ними себя, четвертый, может быть, и не знает, как именно греческие и римские жрецы надевали на виски белую повязку. А между тем за окном комнаты, где пишут эти поэты, гудят автомобили, в газетах они ежедневно читают об авиационных состязаниях, сами они бывают в театрах, в синематографах, на вернисажах... и ничего, почти ничего из этого не

проникает в их стихи! Им любезнее какой-то челнок, какие-то ящеры, а если они и коснутся повседневной жизни, то лишь для того (нео-декаденты), чтобы приискать новую хитрую рифму, или для того (нео-реалисты), чтобы зачем-то вновь описывать много раз (и много лучше) описанное.

Нам кажется, что при таком положении дела оздоровляющее течение в русскую поэзию может внести *футуризм,* конечно, если он не останется в руках В. Хлебникова, А. Крученых, В. Гнедова и им подобных. Эти занимаются одним: коверканьем русского языка, что и бесцельно, и неприятно, и скучно. Но футуризм как доктрина призывает к двум важным вещам: к воплощению в поэзии современной жизни (т. е. к непосредственным наблюдениям) и к новой работе над словом (т. е. к расширению словаря, совершенствованию ритмов и т. под.). Если футуристическое движение найдет у нас последователей серьезных и талантливых, оно, быть может, откроет новые пути поэзии. Ходить же взад и вперед по старым, только любуясь вновь выдуманными рифмами, пора бы и перестать.

Нам остается добавить, что *все* перечисленные в этом очерке книги заслуживают, с нашей точки зрения, внимания по той или иной причине. Относясь отрицательно к современной русской поэзии в ее целом, мы, однако, цитировали только тех молодых поэтов, которым не можем отказать в признаках дарования. Не названным нами остался еще длинный ряд новых сборников стихов, которые, пожалуй, дали бы нам более яркие иллюстрации нашей мысли, но которые мы или считаем стоящими «вне поэзии», или написанными слишком молодыми, совершенно не определившимися авторами. Мы с удовольствием признаем, что у С. Шервинского, В. Шершеневича, Ю. Анисимова, В. Курдюмова, Б. Пастернака и некоторых других мы нашли строфы и целые стихотворения, позволяющие надеяться, что они сумеют развить свое поэтическое дарование.

В заключение назовем еще две книги, которым не нашлось места в предыдущем очерке. Первая — это тоненькая тетрадь А. Ефременкова «Florilegium»[1], сборник, по-видимому, очень юных стихотворений. Автор еще плохо владеет стихом, но есть в его вдохновениях какая-то подлинная свежесть. Вторая — тоже небольшая книжка А. Горностаева «Глубоким утром»[2], сборник, снабженный предисловием, где говорится о Востоке и Западе, о Гёте и Ницше, об «освящении Имени» и о «пришествии Царства» и о многом ином. Стихи этого сборника однообразны и немного грубы, но они не банальны, и в их авторе чувствуется какая-то сила.

---

[1] *Алексей Ефременков.* «Florilegium». Стихи (1908—1911 гг.). М., 1913 г. Ц. 50 к. Стр. 48.

[2] *А. Горностаев.* «Глубоким утром». Изд. Н. Дорофеевой. М., 1913 г. Ц. 50 к. Стр. X+54.

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. ФАМИРА-КИФАРЭД. Вакхическая драма. Издание посмертное В. П. Португалова (сто нумерованных экземпляров). М., 1913 г. Стр. 132. Ц. 2 р.

Поэт-импрессионист в лирике, И. Анненский желал остаться импрессионистом и в драме. В то же время любовь к древнему миру и многолетняя работа над переводом Еврипида влекли Анненского к сюжетам античным. Из этих стремлений возникла quasi-античная драма, разработанная импрессионистически. У своих великих учителей, греческих трагиков, Анненский заимствовал не только внутреннее строение драмы: единство и сжатость действия, остроту трагического конфликта, идею «катарсиса», но и многие внешние приемы, в том числе участие в действии хора. Однако все это видоизменено в драмах Анненского приемами, которые античной поэзии чужды совершенно. Он не только вводит в драму прозу и рифмованные стихи, не только дает обширные ремарки, написанные не без влияния недавнего «декадентства», но и своих героев заставляет чувствовать и говорить по-современному, языком нервным, ломающимся, иногда почти «неврастеническим». Отдельные сцены определяются автором то как сцена «бледно-холодная», «темно-сапфирная», «ярко-лунная», то как сцена «багровых лучей», «голубой эмали», «черепаховых облаков» и т. п. Характеризуя своих героев, автор пользуется такими, наприм., выражениями: «Лицо у нее молодое и розовое, но наклонно быстро бледнеет под влиянием как-то разом потухающих глаз... Ноги белы и очень малы, но след широковат и ступня растоптана». Делая ремарки, отмечает «странный контраст на цветущем лугу экстаза летающих тирсов, низко открытых шей, разметанных кос, бега, свиста, смеха и музыки с неподвижной, точно уснувшей, нимфой на белом камне». Нимфа у Анненского мечтает такими словами:

О, нимфа, так ли это? А цветы?
Твои цветы? И эта ночь... Была ли
Когда-нибудь мэнада беспокойней?

Фамира вспоминает:

О, закат —
Был только нежной гаммой...

Хор поет:

О, Дионис,
Нежно-лилейный,
Только коснись,
Сладостно-вейный
Затканно-цветных,
Нежно-ответных
Воздухов — риз...

Наконец, Анненский сознательно допускает в свои стихи «руссицизмы» и выражения, древнему миру неизвестные. Силен возвращается «с вердиктом», хор характеризует «скрипача» — «ума палата», в траве слышится шелест — «сравненье-то фу-ты, ну-ты», далее встречаем «мираж», «душка», «левада», «деньги», «ау», а некто (это в мифическом веке!) советует «иногда заглядывать в Геродота». Все это смешано притом с выражениями и оборотами, прямо заимствованными из античной поэзии. Мы не думаем, чтобы крайности этой манеры Анненского (а в смешении античного с современным он любит доходить именно до крайностей) увеличивали художественную ценность его драмы. Не думаем уже потому, что сама по себе, независимо от причудливого стиля, она глубоко задумана и прекрасно построена. «Фамира-кифарэд» бесспорно гораздо выше, чем другая драма Анненского, напечатанная несколько лет назад,— «Лаодамия». Античный миф в «Фамире» (кифарэд Фамира вызывает на состязание муз и, побежденный, в наказание лишается навсегда музыкального дара) трактован очень тонко и обоснован психологически. Характеры действующих лиц, самого Фамиры, его матери-нимфы, старухи-няньки и др., вырисованы отчетливо. Действие драмы развивается с логической неизбежностью, и многие сцены исполнены истинного трагизма. В общем, даже не соглашаясь с приемами Анненского, читаешь его драму с настоящим волнением, как значительное художественное произведение, и не можешь еще раз не пожалеть горько, что деятельность такого поэта была прервана именно в те годы, когда достигла своего полного развития.

ПРАВО НА РАБОТУ

Чацкий уверял:

> Когда ж постранствуешь, воротишься домой,
> И дым отечества нам сладок и приятен.

Не скажу, однако, чтобы среди «дымов» отечества, встретивших меня по возвращении в Россию, после моей летней поездки в Голландию, мне показались «приятными» две рецензии о моих книгах, помещенные за мое отсутствие в «Утре России» (№№ 149 и 179) К. Д. Бальмонтом. Дело, конечно, не в том, что Бальмонт отнесся к моим книгам отрицательно: с таким отношением критики я встречался достаточно часто, и оно меня тревожит мало. К тому же и мне случалось высказываться резко отрицательно о многих книгах Бальмонта (последнего периода его деятельности). Года два назад я писал: «Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово; будет ли он писать еще или нет, уже не важно» («Далекие и близкие», стр. 106). Теперь

Бальмонт пишет обо мне: «Можно опасаться, что Валерий Брюсов как лирический поэт близок к смерти». Остается только сказать, что мы «поквитались». И если не показались мне «приятным дымом отечества» заметки Бальмонта, то не столько по своему содержанию, сколько по другим причинам, говорить о которых было бы здесь излишне. Уважая свободу критики и признавая совершенно справедливым давний обычай не возражать на рецензии, я вовсе не имею в виду защищать свои стихи и свои рассказы от приговоров Бальмонта. Притом о тех же самых книгах, которые разбирает Бальмонт, мне уже пришлось читать отзывы прямо противоположные. Если Бальмонт находит, что я «беллетристического дарования безусловно лишен», то один французский критик, по поводу тех же рассказов, неумеренно сравнивает меня со Стендалем («Mercure de France», № от 16 августа этого года). При такой противоречивости мнений мне естественно думать, что преувеличивают оба: и не совсем уж я неспособен писать рассказы, и до Стендаля мне далеко... Но, это все оставляя в стороне, я не считаю возможным вообще обойти молчанием заметки Бальмонта, потому что в них мой критик с чрезвычайной категоричностью решает один общий вопрос, важный для всех пишущих и любящих стихи,— и решает весьма произвольно.

Высказав предположение, что я «как лирический поэт близок к смерти», Бальмонт доказательство этому видит в том, что в последнем издании моих стихов некоторые юношеские стихотворения напечатаны в измененном, исправленном виде. Бальмонт пишет решительно: «Лирика по существу своему не терпит переделок и не допускает вариантов... Лирическое стихотворение есть молитва. Но кто же в молитве меняет слова? Неверующий» и т. д. Такое заявление можно объяснить только или настойчивым желанием *во что бы то ни стало* подыскать доказательство своей мысли, или увлечением красивыми словами, реального смысла лишенными. Как хороший знаток литературы (да и нужно ли для того быть «знатоком»?), Бальмонт не может не знать, что переделывали, исправляли свои стихи едва ли не все поэты в мире. Не странно ли говорить, что «лирика не допускает вариантов», когда достаточно открыть любое критическое издание выдающегося поэта, чтобы найти там именно варианты лирических стихотворений. Переделывали свои создания уже Вергилий и Гораций, переделывали свои ранние лирические стихи Гёте и Шиллер, переделывал Пушкин, превращая свои сравнительно слабые юношеские наброски в шедевры, которые мы все теперь знаем наизусть (из весьма многочисленных примеров назову стихи: «Богами вам еще даны...»), переделывали: Баратынский, Тютчев, Лермонтов, Фет. Неужели же Бальмонт будет утверждать, что все эти поэты, принимаясь за переделку своих стихов, тем самым становились «как лирические поэты близки к смерти»? Неужели Пушкин, готовя первое издание своих сти-

хотворений (1826 г.) и переделывая для него свои (давно напечатанные) лицейские стихи, заслуживал название «Тришки, перекраивающего свой кафтан» (сравнение Бальмонта)? Неужели Баратынский, в каждом новом издании видоизменявший свои прежние стихи, был «неверующим в свои молитвы»? Неужели Тютчев совершил грех против творчества, значительно переделав, через много лет по написании, свое стихотворение «Люблю грозу в начале мая» и придав ему ту совершенную форму, в которой оно вошло во все хрестоматии? Неужели столь же мало понимали законы лирического творчества и Лермонтов, и Фет, и все другие любимые нами поэты, упорно исправлявшие свои стихи, не зная, к своему стыду, правила Бальмонта, что «лирика не терпит переделок»?

По моему глубокому убеждению, утверждение Бальмонта (что поэт не имеет права исправлять, совершенствовать свои стихи) не только не выясняет вопроса, «близок ли я как лирический поэт к смерти», не только не соответствует фактам, но и по существу своему ложно, а как принцип — крайне вредно. И вовсе не для защиты своих стихов, но ради интересов всей русской поэзии и ради молодых поэтов, которые могут поверить Бальмонту на слово, я считаю своим долгом против его категорического утверждения столь же категорически протестовать. Бальмонт предлагает всем поэтам быть импровизаторами; пример Гёте и Пушкина, напротив, показывает нам, что великие поэты не стыдились *работать* над своими стихами, иногда возвращаясь к написанному через много лет и вновь совершенствуя его. На бессчетные варианты лирических стихов Гёте, на исчерканные черновые тетради Пушкина, где одно и то же стихотворение встречается переписанным и переделанным три, четыре и пять раз, мне хочется обратить внимание молодых поэтов, чтобы не соблазнило их предложение Бальмонта отказаться от работы и импровизировать, причем он еще добавляет: «И если пережитое мгновение будет неполным в выражении — пусть». Нет, ни в каком случае не «пусть»: поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения. Если же сам Бальмонт к такой работе не способен, об этом можно лишь жалеть, вспоминая, как часто даже лучшие его создания бывают испорчены неряшливыми, несовершенными стихами. Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд,— это прекрасно показал еще Пушкин в своем рассуждении «О вдохновении и восторге», где встречается знаменитый афоризм: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Хороши или нет мои стихи, улучшил я их или испортил своими поправками (кстати сказать, сделанными много лет назад и уже помещенными в изд. моих стихов 1908 г.), об этом, повторяю, я не сужу. Но я должен здесь сказать, что уверение Бальмонта,

будто поэты не имеют *права на работу,* показывает только, что теоретические рассуждения — не его область.

Когда-то Бальмонт обмолвился:

> Поэт
> Моложе, наивней ребенка.

Сам Бальмонт всегда был только поэтом, и в своих стихах, и в своей критике. Когда он с наивностью поэта (или ребенка) передает свои впечатления от прочитанных книг, у него это выходит почти всегда интересно и мило. Но когда он пытается обосновать свои взгляды, ему случается, тоже почти всегда, высказывать суждения, настоятельно требующие исправления. И мне очень жаль, что Бальмонт не ограничился заявлением своего мнения обо мне, отказавшись от несвойственного ему дела — свое мнение доказывать. Мнение Бальмонта можно принять или не принять, но на несостоятельность его общих рассуждений указать было необходимо.

КАК ПРЕДИСЛОВИЕ

⟨к книге Н. Львовой «Старая сказка»⟩

Баратынского однажды спросили, что такое поэзия. Он ответил: «Поэзия есть полное ощущение известной минуты». При всем изяществе определения Баратынского, оно явно не полно. «Полное ощущение известной минуты», конечно,— поэзия, но лишь для того, кто ее, эту минуту, переживает. Чтобы оно стало поэзией в смысле искусства, необходимо, чтобы такое ощущение было выражено в словах, заставляющих и другого пережить то же самое. Итак, искусство, поэзии требует двух элементов: умения полно переживать мгновения и умения передавать другим это переживание в словах.

Ошибочно было бы думать, что тот или другой элемент может быть простым «даром природы», достающимся поэту безо всякого труда с его стороны. Не оспаривая древнего утверждения — poetae nascuntur, надо добавить, что не достаточно родиться поэтом, чтобы им стать. Тот, что рожден поэтом, предрасположен больше других и к тому, чтобы эти ощущения передавать в словах образных, метких и звучных. Однако только ценою непрестанных усилий и долгой вдумчивой работы даже такие титаны поэзии, как Гёте или Пушкин, достигали высшей просветленности своих переживаний и высшего совершенства своего слова.

Едва ли надо много говорить о том труде, который требуется от поэта, желающего вполне овладеть техникой своего искусства. Черновые тетради Пушкина достаточно свидетельствуют, сколько многолетних исканий, сколько постоянной еже-

дневной работы тратилось на это даже Пушкиным при всем его исключительном стихийном даровании. Давно пора оставить старый предрассудок, будто технике своего искусства должен учиться и художник красок, и скульптор, и архитектор, и композитор и только один поэт может приступать к своему делу, не учась ему. Тайны слова и умения им управлять не менее сложны и многообразны, чем тайны звука. И если никто не пишет опер, не изучив первоначально и «гармонию», и «контрапункт», и «оркестровку», и многое иное, то никто не должен был бы и писать стихи, не ознакомившись внимательно со сложными законами стиха.

Но мы думаем, что и умение «полно ощущать минуту» требует тоже работы и усилий. Умение всю силу своих впечатлений сосредоточить на данном мгновении, воспринять его до конца и живым сохранить в тайнике памяти — вот редкая способность, которую должен выработать или развить в себе поэт. Умение всегда быть наблюдателем, двойником-художником своей души, умение созерцать самого себя в самые сладостные и в самые мучительные часы жизни — вот жестокий подвиг, который должен возложить на себя поэт. Как для артиста сцены, материалом для поэта служат не только слова, но и он сам. И поэт больше, чем кто другой, должен стремиться и учиться быть самим собой и понимать самого себя...

...И вот, потому что оба эти элемента, необходимые в поэзии, кажутся мне присущими той книге, которой предполагаются эти строки, я и считаю должным обратить на нее внимание читателей.

Апрель 1913 г.

ЗДРАВОГО СМЫСЛА ТАРТАРАРЫ

ДИАЛОГ О ФУТУРИЗМЕ

Лица диалога:

Неистовый критик. Писатель уже немолодой, начавший писать еще при Надсоне, но потом уверовавший в символизм.

Умеренный критик. Писатель более молодой, особенно боящийся прослыть отсталым.

Поэт-символист. Стареющий юноша, с вкрадчивыми манерами.

Футурист. Умеренный, печатавший свои стихи в «Очарованном страннике» и «Мезонине поэзии».

Историк литературы. Лицо скучное. Резонер.

Все пятеро сравнительно давно знакомы друг с другом. Диалог происходит в отдельном кабинете ресторана, за стака-

нами слабого белого вина (вероятно, шабли), которое историк пьет без всякого удовольствия, а футурист — с явным презрением. Приятели собрались в ресторане после публичной лекции другого футуриста, крайнего (который, к сожалению, в диалоге не участвует), на тему: «Здравого смысла тартарары». Лекция кончилась, как водится, скандалом и теперь, уже с полчаса, служит предметом обсуждения.

Приятели называют друг друга (в том числе и футуриста и он других) просто по имени и отчеству. Неистового зовут Александр Борисович, что можно обозначить буквами А. Б. Точно так же умеренного можно обозначить буквами В. Г., символиста — Д. Е., футуриста — Ж. З., историка — И. И.

ДИАЛОГ

Неистовый.— Нет-с, извините! «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля!» Все, чем человечество гордилось тысячелетия: Гомер, Данте, Шекспир, Гёте, Пушкин,— приходят какие-то мальчишки и объявляют это все насмарку! *(В волнении неистовый говорит анаколуфически.)* Там были глубочайшие проникновения в самую суть нашего духа, там было торжествующее преодоление, так сказать, нашей земной сущности! То были достижения, откровения, которые мы, люди, могли бы противопоставить жителям иных планет, если бы они однажды явились на нашу маленькую землю! И чем же нам предлагают заменить все это? Нечленораздельными звуками! Века, тысячелетия человечество искало выражения своей коллективной личности, обрело его наконец,— и что же? Нас хотят вернуть к дикому вою троглодитов, который, может быть, и оглушает, но от которого становится только тошно! Нет-с, извините! Позвольте мне остаться с моим Гёте и моим Шекспиром!

Умеренный.— Простите, А. Б., дело совсем не в этом. К чему брать крайности? Наш друг, Ж. З., сам, конечно, не разделяет разных диких выходок своих quasi-единомышленников,— начиная с раскрашивания лиц и кончая стихами на языке «дыр-бул-щыл». Такие крайности естественны в молодой школе, притом подвергающейся яростным нападкам. То же самое бывало и в первые годы романтизма, и в первых битвах символистов. Не правда ли, И. И.?

Историк *(внимательно изучая карту вин, не подымая головы)*.— Бывало.

Умеренный *(продолжает)*.— Меня смущает не это. Я вполне понимаю возникновение футуризма. Это — порождение современных больших городов, той культуры, о которой так хорошо сказал Игорь Северянин, что она «гнила, как рокфор». С одной стороны, началось повальное увлечение стариной. Маринетти и его товарищи стоном застонали от того преклоне-

ния перед старой Италией, которое современным итальянцам жить не дает. А у нас разве лучше? Да одна эпидемия неожиданного восторга перед старыми иконами, которая охватила сейчас всю Россию (а кажется, и не одну Россию), чего стоит! Понятно, что художники завопили: «К черту старину! мы хотим жить сегодня, а не третьего дня!» С другой стороны, настал век машин, механизма. Все «омашинилось», говоря футуристическим языком. Фабрики, телефоны, синематографы, автомобили, аэропланы — без них теперь нельзя себе и представить жизни. Поэты не только могли, но должны были найти во всем этом поэзию. Сами живя в городах, они должны были воспевать не ручейки, поля и моря, а нашу городскую хаотическую жизнь. Поэзия механизмов и есть поэзия футуристическая. Но меня удивляет, что футуристы, вместо того чтобы исполнять свое прямое назначение, то изображают жизнь первобытных дикарей, то, в самом деле, сочиняют стихи из одних гласных или одних согласных. У них, у футуристов, прекрасная позиция, а они сами от нее отрекаются.

Символист *(вкрадчиво)*.— Разве же символисты не изображали современности, не передавали ее ритма? Возьмите стихи Верхарена. Вы там найдете гимны (и какие гимны!) этой самой механичности! *(Спохватившись, с величайшей предупредительностью, к футуристу.)* Впрочем, что же вы ничего нам не возражаете, Ж. З.?

Футурист.— Что тут возражать? Сами вы в своих статьях твердите, что в искусстве важно не «что», а «как». А теперь ставите нам, футуристам, на вид, что мы пишем не о том, о чем следует. Эх, господи, еще немного, и вы будете предлагать нам писать о страданиях бедного мужика, гибнущего от успехов капиталистической культуры! Будьте откровенны: всего дороже вам в поэзии Некрасов.

Неистовый.— Да уж лучше писали бы вы о страданиях мужика, чем о какой-то Ы, говорящей *«у»*. Хорошая ли вышла бы поэзия, не знаю, но был бы смысл. А теперь ни смысла, ни поэзии.

Символист *(весьма уязвленный словами футуриста)*.— Это не я заговорил о «что». Но если вы хотите говорить о «как», то я скажу следующее. Поэзия, вообще искусство — от века символичны. Слово не адекватно идее или, если угодно, настроению, чувству, вообще духовному содержанию. Выразить идею можно только в символе. Так и делали все истинные поэты всех эпох и всех народов, в Атлантиде, так же как в Элладе, в средние века, как при Пушкине. Вот почему мы называем и Эсхила, и Вергилия, и Гартмана фон Ауэ, и Тютчева нашими братьями. Символическая школа только осознала этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства. И если вы хотите творить создания художественные, вы должны быть символистами. Идите дальше нас, совершайте новые завоевания в беспредельной

области искусства, но вы должны идти от нас через нас. Другого пути нет.

Футурист.— «Поэзия символична!» Что же вы думаете, что это все еще новость. Это так же неинтересно и ненужно, как «дважды два четыре». Вы отстали лет на пятнадцать, проповедуя нам такие истины.

Символист *(изысканно-вежливо)*.— Я вам ничего не проповедую. Я вам предлагаю на чем-нибудь согласиться, чтобы можно было спорить дальше. Мне чрезвычайно приятно, что вы признаете учение о символе истиной. Отсюда и поведем наши рассуждения.

Футурист.— Да это-то ваше «отсюда» — только общее место. Поэзия символична или поэзия поэтична, что из этого выведешь? Может быть, ваше «учение» имело когда-то смысл, но теперь оно — трещотка, которой играют дети. Как говорит один мой приятель, «символисты опоили русскую литературу специями сладостными, стряпней елейной, супом дерзания и смирения». Довольно с нас ваших приторных кушаний. Оставайтесь со своим символизмом, нам он не нужен.

Неистовый *(про себя)*.— Просто вам учиться лень.

Умеренный.— Вы не так поняли Д. Е. Он же ничего не имеет против ваших новых дерзаний и исканий. Он только настаивает, что символизм присущ искусству, должен лежать в основе всякой художественной школы. Вы и сами этого не отрицали.

Футурист *(несколько сердясь)*.— Что вы мне затвердили «символизм» да «символизм»! Сами же вы говорили, что символисты были и до «символизма»! Вы так расширили это понятие, что в него, как в бездну, все проваливается. И Эсхил у вас символист, и Блок символист. Однако есть же разница между Эсхилом и Блоком. Вот это-то, что составляет разницу, и было настоящим лицом вашего символизма. Содержание ваших стихов — или назойливая эротика, или вымученное глубокомыслие, форма их — дряблая или сухая. На все вы смотрите извне, ни одного явления не видите изнутри.

Символист *(явно обидевшись)*.— Вы так утверждаете? Обращаю ваше внимание, что вы возвращаетесь к проблеме содержания. Что касается эротики, я возражу вам словами Пшибышевского: «Мы ничего не можем изменить в том факте, что в наше время душа проявляется только в отношениях полов друг к другу: пусть делают за это упреки душе, а не нам». Наша эротика это — «Языкова прозябший хмель», как прекрасно сказал один поэт. Что же касается упрека, что мы на все смотрим извне, то вы забываете те же песни о городе, которые я только что упоминал. Кажется, мы первые...

Футурист *(перебивая)*.— Ваши стихи о городе! Да что вы понимали, что видели в городе! *(Вынимает новую книжку и чи-*

тает.) «Это у Брюсова такой глупо-спокойный игрушечный город:

Царя властительно над долом,
Огни вонзая в небосклон...

Вот удивительно! А куда же и направляется дым и огонь городов, как не вверх, и над чем же царит город, как не над долиной! Не то у Маяковского!» *(Декламирует.)*

ЗИГЗАГИ И ВЕЧЕР

Адище города окна разбили
На крохотные сосущие светами адки
Как рыжие дьяволы скакали автомобили
Над самым ухом взрывая гудки
А там под вывеской где сельди из Керчи
Старый старикашка шарил очки
И заплакал когда в вечернем смерче
Трамвай с разбега взметнул зрачки...

(Опять читает.) «Тут дана не внешне описательная сторона, а внутренняя жизнь города, он не созерцается, а переживается!» Разве не правда?

Символист.— Позволяю себе думать, что не правда, и не потому, что «amicus Plato». Дело в том, что у Брюсова — синтез города вообще, а у Маяковского...

Умеренный.— Господа, мы никогда не кончим, если будем разбирать отдельные стихотворения и отдельные выражения. Будем говорить о принципах. Каковы бы ни были недостатки символизма, он был той высшей точкой, которой достигло развитие нашей современной поэзии. Установим, как исходный пункт, что новые литературные школы рождаются из предшествующих. Отметая ошибки старших, молодые должны впитать в себя их лучшие достижения. Так создавались все без исключения литературные школы в истории. *(К историку.)* Не так ли, И. И.?

Историк *(неожиданно)*.— Не выпить ли нам, господа, кофе с хорошим ликером?

Футурист *(сочувственно)*.— Это можно.

Умеренный *(с негодованием)*.— Не в этом дело! Установим, как исходный пункт, что футуризм мог родиться только из символизма. Футуристы — это те же символисты, которые хотят, во-первых, отмежеваться от недостойных эпигонов символизма, а во-вторых, отказавшись от некоторых ошибок символизма, привнести в него свое новое...

Футурист. Вам угодно все примирять: все, мол, символисты, и прекрасно. Но мы вовсе не желаем быть продолжателями или исправителями символизма. Совсем не из символизма мы «рождаемся». И, если уже говорить откровенно, ничего общего с символистами у нас нет.

Неистовый. Ну, вот и договорились. Сознаетесь, что вы без роду, без племени. Пушкина — к черту, символистов — насмарку, пришли мы, футуристы, и с нас начинается первый день творения. Раньше ничего не было: один хаос, над которым даже Дух Божий не носился. Поэзия и вообще литература начинаются с вас. Так?

Футурист *(которому надоело сдерживаться).*— А что же мне делать, если так? Литература-то, пожалуй, была, были всякие роматизмы, реализмы, символизмы, но поэзии не было! Поэзия начинается с наших дней: для меня это несомненно. Будущим поколениям, нечего делать, придется кинуть в сорную корзину и Гомера, и Гёте, и Пушкина, и Льва Толстого в придачу. Впрочем, в сорную корзину можно и не бросать, а изучать этих старичков, как изучают летописи. Только поэзии искать у них не приходится.

Неистовый *(яростно).*— Вот как-с! Это вы вашими ЕУЫ хотите заменить нам «Войну и мир». А вот нам кажется, что не Льва Толстого бросят в сорную корзину, а все вы, господа футуристы, сами себя швырнули не в сорную корзину, а в...

Символист *(примирительно).*— Ведь мы же спорим о принципах, а не о личностях! Простите, Ж. З., ежели вам угодно проводить столь резкую демаркационную линию между поэзией до вас, до футуризма, и вашей, футуристической, поэзией, на вас лежит onus probandi. Вам надлежит показать нам, что вы имеете достаточное основание в такой мере обособлять футуризм от всех иных литературных школ. Если вы правы и футуризм столь своеобычен, то возникает следующая альтернатива: или вся поэзия предыдущих веков — не поэзия, или, что, может быть, принять легче, футуризм — не поэзия. Оговариваюсь: может быть, он нечто лучшее, высшее, но не поэзия.

Футурист *(неумолимо).*— Да, вся поэзия, как вы выражаетесь, предыдущих веков — не поэзия.

Неистовый *(про себя).*— Высечь бы их всех хорошенько, и все тут.

Символист.— Покажите же нам, что такое существенно новое принес футуризм, где нашел он точку опоры Архимеда, чтобы перевернуть весь мир искусства. Вы изволили заметить, что содержание в поэзии не имеет значения. Итак, этого нового долженствует искать в форме. Позвольте сказать вам, что ваши неологизмы, ваши нарушения размера, ваши ассонансы вместо рифм, ваши рифмы, разделенные между двумя стихами,— все это весьма не ново. Подобное же, а иногда и нечто более смелое, вы найдете у тех же символистов, и даже раньше — у романтиков, и даже еще раньше — у позднейших римских поэтов. У Порфирия Оптациана, поэта IV века, есть смелости в форме, которые вами еще не достигнуты. Что же вы дали нового поэзии в форме по существу, именно по существу?

Ф у т у р и с т.— Да, я вам отвечу, и отвечу «по существу». Конечно, не стоит спорить об отдельных примерах. Что из того, что Эдгар По или ваш Иннокентий Анненский где-то, один раз, решились разделить рифму между двумя стихами и что какой-то там Порфирий в своих скучных (наверное, скучных) виршах осмелился нарушить правила метра! Не это важно: все это было если не случайностью, то робким показыванием кулака в кармане. Мы же, футуристы, мы первые во всем мире провозгласили истинный принцип поэзии.

Н е и с т о в ы й.— Показываете кулаки с эстрады?

Ф у т у р и с т *(не обращая внимания)*.— Скажите, что такое поэзия? Искусство слов, не так ли? Чем иначе она отличается от музыки, от живописи? Поэт — художник слов: они для него то же, что краски для живописца или мрамор для ваших скульпторов. Мы и пожелали быть художниками слов, и только слов, т. е. выполнить истинное назначение поэта. Вы, что вы сделали из слова? Вы превратили его в раба, в поденщика, служащего вашим так называемым идеям! Вы унизили слово до подчиненной роли. Вы все, и реалисты, и символисты, одинаково пользовались словом, как передвижники красками. Те не понимали, что сущность живописи — сочетание красок и линий, и все старались красками и линиями высказать какие-то скудные мысли, решительно никому не нужные, потому что всем давно известные. Вы тоже не понимали, что сущность поэзии — сочетания слов, и уродовали их, заставляя выражать ваши, заимствованные напрокат у философов, мысли. Футуризм впервые провозглашает истинную поэзию, свободную, искусство свободных слов!

У м е р е н н ы й *(желая показать себя осведомленным)*.— «Слово как таковое»? Слыхали мы это.

Ф у т у р и с т.— Да, «слово как таковое»!

С и м в о л и с т.— Полагаю, что крайне несправедливо обвинять нас в недостаточной любви к слову. Кто же другой, как не мы, символисты, установили культ слова И не у одного ли из наших поэтов заимствовали вы самую вашу теорию? Я напомню вам, что он говорит, обращаясь к поэту:

> И ты с беспечального детства
> Ищи *сочетания слов*...

Ф у т у р и с т.— Говорить-то вы это говорили, но не исполняли. Если угодно, я сделаю вам маленькую уступку. Все истинные поэты,— такие были и в прошлом,— конечно, понимали, в чем сущность поэзии, да не смели в этом открыто признаться. Мужества не хватало! Помню, еще в гимназии я убедился, что это понимали и Вергилий, и Овидий, и ваш Пушкин. Поэтому попадаются у них отдельные стихи, которые надо признать поэзией настоящей. Но они вставляли их в свои поэмы, так ска-

зать, воровски, крадучись, все время делая вид, что это лишь незначительные прикрасы, что дело вовсе не в том, а в каком-то там содержании, сюжете. А мы открыто объявляем, что сюжет, содержание и всякая идея в поэзии — вздор! Важны лишь слова и их сочетания. Вы словами хотели разбираться в душе, а слова-то и создают душу! Вот почему мы можем говорить, что до нас поэзии не было, что она начинается с нас. Понятно?

Символист.— В ваших словах не было ничего такого, что бы можно было не понять. И если вам учение о символе показалось старым, то позвольте вам сказать, что и ваше учение о «слове как таковом» не очень ново. Вы забыли, например, что до вас был Малларме.

Умеренный.— И потом — что такое «слово»?

Символист.— Да, это очень важный вопрос. Вы, кажется, думаете, что слово — только сочетание известных звуков. Нет! каждое слово языка прожило тысячелетия, и все эти тысячелетия оставили свой след на нем. С каждым словом у нас ассоциируется множество самых разнообразных представлений. В каждом слове, кроме его звуков, скрыты идеи и образы. От них вы не в силах оторвать слово. Каждое слово — целый миф. Если вы ищете «сочетания слов», то вы должны сочетать и все эти ассоциированные с ним представления. Лишь тогда вы достигнете гармонии в сочетании (гармонии — не в смысле приятности, а в смысле цельности). Иначе ваше «сочетание слов» окажется, как то часто и бывает у поэтов-футуристов, простите меня, просто грудой слов.

Футурист.— Вот именно, чтобы освободить слово от всех этих ваших связанных с ним представлений, мы и изобретаем новые слова, пишем на нашем «заумном» языке. Таким способом мы даем свободу словам, затасканным по базарам и по сборникам стихотворений. Будущие поэты должны писать на своем языке!

Символист.— Этим вы всего менее достигаете своей цели. Не трудно насочинять многие сотни новых слов, особенно пользуясь вашим методом, т. е. не справляясь с правилами языка, заложенными в самом духе народа. Но то будут все слова мертвые. Именно потому, что с ними не ассоциируется никаких представлений, они ничего и не говорят нам. Такими словами не только невозможно «создать душу», как вы изволите претендовать, но даже и намекнуть на что-либо. В конце концов это даже не слова, а только буквы, напечатанные на бумаге в некотором порядке.

Футурист *(несколько непоследовательно)*.— А что же, если и буквы! Разве из букв нельзя создать поэзии? В последнем счете, слова, конечно,— буквы, и если поэзия — искусство слов, то она и искусство букв! Вот изумительные стихи одного из футуристов. *(Декламирует.)*

ВЫСОТЫ

(Вселенский язык)

е у ю
и а о
о а
о а е е и е я
о а
е у и е и
и е е
и и ы и е и и ы

Это стихотворение одинаково много скажет каждому читателю, кем бы он ни был, образованным или необразованным, русским или китайцем,— стихотворение истинно вселенского языка!

Символист.— Простите, пожалуйста. Позвольте разобрать это стихотворение,— господина Крученых, если не ошибаюсь. Чем же оно что-нибудь скажет читателю? Если формой букв, то, согласитесь, это будет уже не поэзия, а графика или живопись. Если сокровенным значением гласных, которое вы, по-видимому, предполагаете, то имейте в виду, что в каждом языке гласные произносятся по-разному. Немец иначе произносит *е,* чем француз, тем более, чем русский; итальянец никогда не произнесет нашего *ы,* и т. д. Если, наконец, звуками, при декламации, то звуки эти будут зависеть от тембра голоса чтеца. Каждый читатель прочтет это «стихотворение» по-своему. Таким образом, оно для каждого будет разным. И господин Крученых решительно не может предугадать, как воспримет эти его стихи тот или другой читатель, иначе говоря, автор сам не знает, что именно он написал. Если вы это называете «вселенским языком», то я не знаю, что же называть «языком во всей вселенной непонятным».

Футурист.— Весьма легко все отрицать...

Неистовый.— Как, например, вы — всю прошлую поэзию.

Футурист *(не обращая внимания).*— ...и нарочно делать вид, что ничего не понимаешь. Ну а что, если мы примем во внимание все эти, по вашему выражению, ассоциирующиеся со словом представления и все же будем творить поэзию слов? Если мы учтем в словах их звук и все, что на них насело за эти проклятые тысячелетия? Если мы будем создавать наши новые слова так, чтобы их составные части давали вам столь вам любезные ассоциации? Тогда признаете ли вы, что футуризм — единственная истинная поэзия, а все остальное — подделка и передержка?

Символист.— Тогда футуристы станут символистами. Может быть, вы видоизмените несколько нашу поэзию,— все в мире должно эволюционировать,— но в сущности то будет новая стадия того же символизма. И я верю, надеюсь, что так оно и будет.

Футурист.— Нет, так-то и не будет!

Неистовый.— Не будет потому, что через год от всего вашего скандального футуризма ничего не останется.

Умеренный (*успокаивая готовую вспыхнуть страстность*).— Не довольно ли, господа, споров? Перейдем к другому. Вот И. И...

Историк. (*Он тем временем сделал нужные распоряжения, и лакей уже внес кофе и разлил по рюмкам белую влагу трипльсек-куантро.*) — Да, господа, достаточно поговорили, можно и выпить. Мы ведь не в сороковых годах. Но позвольте мне, как старшему среди нас, сделать маленькое резюме нашего маленького спора.

Символист (*предупредительно*).— Просим, просим! Господа, И. И. хочет говорить. Слушайте!

Историк.— Я, господа, хотя читал прейскурант, но довольно внимательно слушал и спор. Кое-что было сказано лишнее, но больше недосказано. Многому можно было бы привести более сильные доводы. Но все же были и соображения верные. Я, например, как это ни странно в мои годы, готов принять определение поэзии, данное господином футуристом. Да, поэзию можно определить как искусство слов. Этим определяется не вся сущность поэзии, но внешне определение совершенно точно. И правда то, что это понимали все истинные поэты. Читайте великие создания поэзии, начиная с Гомера, продолжая Вергилием, Данте, Гёте, читайте особенно лирику, где поэзия предстает в своем наиболее чистом виде,— везде вы найдете на первом месте заботу о сочетании слов. Размер, рифмы — все это средства поэзии; музыкальная инструментовка — ее душа, без которой поэзия умирает. Попробуйте самое дорогое вам стихотворение рассказать своими словами, поставить в нем слова в другом порядке: останется смысл, останется идея, но поэзия умрет. Она вся — в сочетании слов, в комбинациях гласных и согласных, в аллитерациях, внутренних созвучиях и т. д. Только это дает стихам, поэзии ту силу, что она говорит более, чем вообще могут сказать слова. Без этого остается проза, пусть «художественная», но проза. Как говорит Фет:

> Вот чем певец лишь избранный владеет,
> Вот в чем его и признак, и венец!

Итак, то, что многие считают в поэзии формой, на деле составляет ее душу. Поэзия — искусство слов: это — истина. Но дело в том, что эта истина, так сказать, эсотерическая. Великие поэты ее знали, но разглашать ее считали невозможным. Непосвященными она была бы понята ложно. Случилось так, что в наши дни эта истина досталась именно непосвященным. Извините меня, господин футурист, но вы, узнав эту истину, глубин ее не постигли. Вы мне напоминаете прохожего, случайно подслушав-

шего священные слова мистерий и потом громко повторяющего их на площади.

(Помолчав.) В новой поэзии, господа, т. е. в поэзии последних столетий, замечается определенная смена двух течений. Одна школа выдвигает на первое место то, что называют содержанием, другая — то, что называют формой; потом то же самое повторяется с двумя следующими школами. Лже-классицизм был школою, выше всего ставившей форму, не «что», а «как». Содержание лже-классики охотно заимствовали у древних, им было важно, как оно обработано. Романтики в противоположность лже-классикам настаивали прежде всего на содержании. Им были дороги их средние века, их экзотизм, их тоска по идеалу, их религиозные устремления. Конечно, и в области формы романтики внесли свой вклад, но, так сказать, нечаянно, между делом, а в сущности они довольно пренебрежительно относились к форме своих стихов: вспомните хотя бы проделки Мюссе или небрежность стихов Новалиса. Парнасцы опять провозгласили примат формы. «Безупречный» стих стал их девизом. Это они-то и объявили, что в поэзии важно «как», а не «что», и не кто иной, как Теофиль Готье изобрел формулу «искусство для искусства». В символизме, не соглашаясь со многими критиками, я вижу опять возрождение содержания. Самая идея символа говорит о том, что символическая поэзия хотела быть прежде всего поэзией идейной. Такой она и была у лучших представителей символизма. Все это в действительности было, конечно, не так просто, схематично, прямолинейно, как я теперь передаю. Разумеется, все истинные поэты стремились привести в гармонию форму и содержание, но я имею в виду преобладающую тенденцию не отдельных поэтов, а именно поэтических школ как целого. Если я прав, то естественно ожидать, что теперь на смену символической школе должна явиться школа, на первый план ставящая опять форму, или, оговариваюсь еще раз: то, что называют формой. Каждый раз, при новом появлении, старое учение становится утонченнее, острее, идет дальше. Парнасцы шли дальше лже-классиков; естественно ожидать, что новая грядущая школа в своем культе формы пойдет дальше парнасцев. Такой школой, сменяющей символизм, мне и кажется пресловутый футуризм. Исторически, как видите, его появление вполне оправдывается. Он должен был явиться именно с такими устремлениями. Его историческая роль, действительно, утвердить абсолютное господство «формы» (помните, что это слово условное) в поэзии и отвергнуть в ней всякое «содержание».

(Опять помолчав.) Что же, правы ли футуристы по существу? Нет, господа, не правы. Наш сотоварищ ссылался на пример живописи, которая долго не могла понять, что ее сущность — краски и линии, и все отводила им служебную роль, заставляла их передавать какие-то ненужные сюжеты. Однако что будет, ес-

ли художник просто наложит на полотно ряд красочных пятен, что, впрочем, уже делают некоторые из «новейших»? Получится хаос красок, который нельзя будет охватить взглядом. Рубенс, может быть, тоже искал лишь одного: сочетания красочных пятен. Но он вкладывал его в картину с определенным замыслом. Мы видим перед собою портрет или мифологический сюжет, краски группируются вокруг определенного центра сознания, получают единство, и мы такой картиной наслаждаться можем. То же самое в поэзии. Дайте сочетание слов, не связанных общим смыслом: они рассыплются, они пропадут для сознания. Содержание в художественном произведении то же, что стебель для цветка. Мы дорожим цветком, но он не может жить без стебля. Это одно. Далее. Я уже говорил, что сочетание слов в поэзии, т. е. то, что обычно называют «формой», на самом деле есть ее душа. Да, душа, но не сущность. Стихи, в которых нужное сочетание слов будет достигнуто, в которых «форма» будет совершенна, будут стихами одушевленными, но лишенными подлинного «содержания», «сущности». Это будет как бы живой человек, лишенный всяких воспоминаний, знаний, опыта, характера, всякого духовного содержания, иначе — живая машина. Такие стихи могут быть красивы или не красивы, сильны или не сильны, но они абсолютно не нужны людям. Это будут игрушки, годные лишь для малых детей. Вот здесь-то и вступает в силу то, о чем говорил наш друг-поэт, когда утверждал, что символизм — исконное начало искусства. Только через символы мы можем влить в душу стихотворения его истинное содержание, которое есть не сюжет, не такая-то отвлеченная идея (в лучшем случае все это, как я назвал, «стебель»), а то сокровенное, что иным образом выражено быть не может. Но сейчас не время и не место говорить об этом подробнее, без того я слишком долго занял ваше внимание и кончаю. Итак, я думаю, что футуризм — очередная школа поэзии. Истинных, больших талантов среди футуристов я пока не заметил. Но это не беда. Таланты появятся, не могут не появиться. Футуризм доведет до крайности культ формы. Но истинно великие создания он даст лишь тогда, когда с этим культом соединит тот самый символизм, который теперь так надменно хоронит. Dixi.

Неистовый *(сквозь зубы)*.— Не ожидал я, И. И., что вы так заискиваете перед молодежью. Послушать вас, так весь свет в футуристическом окошке. Подождем, однако, годик...

Символист.— Простите, И. И., но я с вами совершенно не согласен. Ваша схема литературных школ крайне произвольна. Ваше определение «формы» и «содержания» в поэзии крайне сбивчиво. Ваш прогноз будущего не основан ни на каких реальных данных...

Умеренный.— Господа, ведь мы решили споры прекратить. Хотя речь И. И. и не совсем была резюме нашего спора,

но она примиряет всех. И правы футуристы и не правы, и восторжествуют и не восторжествуют. На том и поладим.

Ф у т у р и с т.— Но мы вовсе не желаем ладить! Мы предпочитаем войну, а не лад. Ни с кем из вас я не согласен. Все это — не так!

И с т о р и к.— Господа, выпьем! *(Наливает опустевшие рюмки.)*

Ф у т у р и с т.— Это можно.

ГОД РУССКОЙ ПОЭЗИИ

АПРЕЛЬ 1913 — АПРЕЛЬ 1914 г.

Минувший год в русской поэзии останется памятен всего более спорами о футуризме. В столицах и в провинции устраивались публичные чтения и диспуты о футуризме, привлекавшие полную залу. Футуристические пьесы шли в переполненных театрах. Тощие и более объемистые сборники стихов и прозы футуристов, появлявшиеся один за другим (всего за год, по приблизительному подсчету, их вышло свыше 40), постоянно находили критиков, читателей и покупателей. Издавалось несколько периодических изданий футуристов, объединившихся наконец в довольно толстом «первом журнале русских футуристов»[1]. Над футуристами смеялись, их всячески бранили, но все же их читали, слушали, смотрели в театрах, и даже синематограф, это верное отражение нашего «сегодня», считал долгом касаться футуризма и футуристов, как «злобы дня».

Несомненно, со времени своих первых выступлений (о которых мы имели случай говорить здесь) наш русский футуризм развился значительно, и главное, постарался сам выяснить свою «идеологию». В своих журналах и брошюрках футуристы попытались выработать теорию футуризма. Делясь (как это всегда бывает в молодых литературных школах) на ряд враждующих между собою фракций, они высказывали немало противоречивых взглядов. Но в конце концов все различные направления русского футуризма можно свести к двум определенным типам: к футуризму умеренному и футуризму крайнему. Эти два типа различаются по существу дела: умеренные, признавая первенствующее значение в поэзии «формы», пользуются ею, чтобы выявить некое новое (с их точки зрения) «со-

---

[1] «Футуристы». Первый журнал русских футуристов. Редактор: Василий Каменский. Издатель: Давид Бурлюк. № 1—2. Москва, 1914 г. Стр. 160. Раньше издавались: «Петербургский глашатай», «Союз молодежи», «Очарованный странник», «Мезонин поэзии» и др.

держание»; крайние — ничего, кроме «формы», в поэзии не знают и видеть не хотят.

Умеренные русские футуристы сравнительно близко примыкают к итальянскому футуризму Маринетти и его соратников. В «манифестах» итальянского футуризма[1] на разные лады повторяется фраза: «Да придет, наконец, ослепительное царство Божественного Электричества!» Пренебрежение и презрение ко всему историческому, восхваление современности, века механизмов и ускоренной жизни, и возведение в культ всего ныне существующего — вот основные черты итальянского футуризма. «Венеция это — история? — Так засыплем венецианские каналы, сожжем гондолы и разрушим Академию!» «Аэроплан и синематограф механизмы? — Прославим их!» «Война ныне существует? — Будем ее восхвалять!» Такова логика Маринетти и его последователей. Поэзии же, если она во всем этом при чем-нибудь, предлагается повторять эти мысли и по возможности приспособляться к «ритму современности».

Наши «умеренные» футуристы, в теории, неохотно повторяют все положения Маринетти. Под влиянием, может быть, своих «крайних» сотоварищей они предпочитают говорить, что «в поэзии *есть* только форма»[2]. Но в своих стихах они довольно близко следуют за итальянцами. Разница лишь в том, что среди русских футуристов этого направления не оказалось сильных темпераментов, и поэтому выкрики о разрушении музеев и о том, что «война — единственная гигиена мира», отпали или, вернее, потускнели. Однако, хотя и в ином освещении, «умеренные» все же развивают теории Маринетти.

В самом деле, не все ли равно, объявить презрение всему «историческому» или обратиться к «имитаторам греческого» с таким стихом:

Ихтиозавр на проспекте! Ихтиозавр в цилиндре![3]

Смысл один и тот же: прошлому нет места на современном проспекте, на который подобает выходить в цилиндре, а не в эллинском гиматии. Не все ли равно, восхвалять войну теоретически или воспевать в «дредноутовой поэзе», как —

Отрадно улавливать ассонансы в оркестре режущем
Кашляющих громово пушек[4].

---

[1] *Маринетти.* «Манифесты итальянского футуризма». Перевод Вадима Шершеневича. М., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 80. *Ф.-Т. Маринетти.* «Футуризм». Перевод М. Энгельгардта. К-во «Прометей». СПб., 1914 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 241. *Генрих Тастевен.* «Футуризм». С приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти. Изд. «Ирис». М., 1914 г. Ц. 90 к. Стр. 80+38.

[2] *Вадим Шершеневич.* «Футуризм без маски». К-во «Искусство». М., 1914 г. Ц. 50 к. Стр. 102. Сходные идеи в брошюре *И. В. Игнатьева* «Эго-футуризм». Изд. «СПб. Глашатай». СПб., 1913 г. Ц. 50 к. Стр. 16.

[3] *Вадим Шершеневич.* «Романтическая пудра». СПб., 1913 г. Ц. 30 к. Стр. 16.

[4] *Борис Лавренев,* в «Мезонине поэзии».

Или так же воспевать красоту фабрик, где —

> Целые сутки аудиенция у ее величества,
> Великолепнейшей из великолепных Медичей[1].

Наконец, не значит ли, что поэт возводит в культ *все, что ныне существует,* если он любовно изображает и поминает в каждой строчке то «Oiseaux de Chypre», то «брызги Maccheroni», то «Луна-Парк», то «esprits» (дамские), то «jupe-culotte», то вернисажи, будуары, небоскребы, бутерброды, кодаки, моторы и т. д.[2]. Что бы ни было, только бы оно принадлежало сегодняшнему дню,— и его спешат вместить в стих, говоря, что «небо обклеено газетами», что «мои слова я развешиваю, как рекламы», что «на душу я надеваю очки», что «мечты сплелись в пудренице сердца» и т. д.[3]. Современная парфюмерия и новые изобретения, пресса наших дней и ныне выделываемые вина, «знаменитости» этого года и самое последнее усовершенствование техники — все обожествлено в этом культе «сегодня»!

В одном только решительно разошлись с итальянцами наши русские футуристы: во взгляде на любовь и на женщину. Как известно, школа Маринетти проповедует «бойкот любви». Русские поэты оказались для этого слишком романтичны. Любовь в их стихах удержалась, хотя они и стараются всячески придать ей оттенок «кокоточный». Иные даже сознаются, что у них бывают совсем не футуристические мгновения, когда —

> Ей шепчу: «Дорогая моя!»[4]

Разошлись с итальянцами русские поэты и в неодолимом для них желании «открывать свою душу». Итальянцы, как европейцы, душу свою показывать не любят. Русские, все же воспитанные на Достоевском, не в силах замкнуться в одном прославлении внешностей, и нет-нет да и срывается у русского футуриста признание:

> Скорбь моя! Байрон
> Перед нею беднее горба:
> В мантии гаер он![5]

Или еще:

> С каждым часом все ниже и ниже
> Опускаюсь, падаю я...

---

[1] *Константин Большаков,* в «Мезонине поэзии».

[2] См. «Мезонин поэзии», «Футуристы», книги *Вадима Шершеневича* («Романтическая пудра», «Экстравагантные флаконы»), *Рюрика Ивнева* («Пламя пышет»), *К. Большакова* («Сердце в перчатке») и др.

[3] Там же.

[4] *В. Шершеневич.*

[5] *Хрисанф, в* «Мезонине поэзии».

Но теперь печальна дорога
И тяжел мой удел.
Я не смею тревожить Бога:
У него много дел[1].

Основной недостаток поэзии «умеренных футуристов» тот, что в погоне за пресловутым «ритмом современности» они сознательно дробят свои стихотворения на отдельные стихи, давая каждому самостоятельную жизнь. Известное впечатление мелькания, синематографичности получается, но исчезает, как-то распыляется целое, не объединенное единым символом. К некоторой экстравагантности сравнений и метафор (непременно заимствованных из самой последней «современности») читатель легко привыкает; к тому же есть среди них и удачные (например, «В гостиной осени» К. Большакова, «Громоздились друг на друга десятиэтажные вымыслы» В. Шершеневича и др.). Технические смелости у «умеренных» довольно скромны и не идут дальше осторожных словообразований (хотя зачастую и весьма неудачных, как наречие «скрестяруко»), переноса половины рифмы в другой стих (примеры чему есть уже у И. Анненского), постановки союза «и» на конце стиха (что делали уже поэты XVIII века), нарушений условного размера и т. п. Есть ли среди наших «умеренных» футуристов подлинные дарования,— пока не видно. Часто интересны стихи Вадима Шершеневича; природным даром музыкального стиха обладает Константин Большаков.

Сразу все меняется, когда мы переходим к стихам футуристов «крайних». Итальянский футуризм они отвергают яро, заявляя, что свое «движение» создали и независимо, и раньше. В своих статьях и «декларациях»[2] они на разные лады повторяют одно: «Смотрите, толстогубые! До нас не было словесного искусства!»[3] Разъясняя это, они сообщают, что «разгадка слова в букве», что «*р* — красная, *ж* — желтая, *с* — синяя и т. д.», что «согласные дают — национальность, гласные — вселенский язык» и пр.[4]. Когда же «крайним» указывают (а им это неоднократно указывали в печати), что «теория» их крайне не нова и по меньшей мере идет от Артюра Римбо, а точнее от времен мифической древности, они отвечают: «кулак у меня — 4 пуда», «оно (некое лицо одного поэта) само плюнет тебе в

---

[1] *Рюрик Ивнев*, в «Мезонине поэзии».

[2] *А. Крученых* и *В. Хлебников*. «Слово как таковое». М., 1913 г. Ц. 30 к. Стр 16. *А. Крученых*. «Стихи В. Маяковского». СПб., 1914 г. Ц. 40 к. Стр. 32. «Грамоты и декларации русских футуристов». Изд. «Свирельга». СПб., 1914 г. (Свиток) и др.

[3] «Трое» (В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро). Изд. «Журавль». СПб., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 96.

[4] «Грамоты и декларации».

рыло» и «это — фонарные столбы по поношенным мордам!»[1] Затем «идеология» крайних кончается[2].

Из стихов и прозы «крайних» раньше всего знакомишься с их тоже «крайней» неосведомленностью в разных областях. Один из них, например, старательно отмечает в своих стихах особым шрифтом все ассонирующие звуки[3], как будто он первый ввел в стихи ассонансы и их не безмерно больше (и гораздо более тонких и исхищренных) в стихах Пушкина и Вергилия! — или особенно подчеркивает, что его стихи[4] написаны «без буквы *р*», как будто это его «изобретение» и того же не делал еще Державин! Другой громоздит сотни новосочиненных слов: «зарошь, дебошь, варошь, студошь, жарошь, сухошь, мокошь, темошь»[5] или «словойназа, словолю, слово-жди, словойдут, словоплямив, слововлян»[6] и т. д., как будто такие случайные сочетания букв могут иметь какое-нибудь значение для поэзии. Третий, в прозе, глубокомысленно рассуждает: «До сих пор утверждали,— мысль диктует законы слову, а не наоборот» (а труды В. Гумбольдта, Потебни и др.!) или: «Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. идеалистов, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой» (прекрасное понимание философского идеализма!), и т. п.

«Творчество» крайних соответствует этому первому впечатлению. Гонясь за тем, что им кажется новизной, они порой безвкусно подражают старшим, как, например, в таких стихах:

Ленивой лани ласки лепестков
Любви лучей лука —
и т. д.[7]

(Как не вспомнить Бальмонта: «Ландыши, лютики, ласки любовные»...) Порой — ищут своего «заумного» языка, решительно порывая всякую связь с читателем и, следовательно, уничтожая самое существование поэзии для других:

е у ю
и а о...[8]

---

[1] *А. Крученых.* «Стихи Маяковского», стр. 4, 6, 7.

[2] Исключение составляет вполне рассудительно написанная статья Бенедикта Лившица, которого, по его последним выступлениям, приходится также зачислить в ряды «крайних»,— «Освобождение слова» (2-е изд. сборника «Дохлая луна». М., 1914 г. Ц. 1 р. 75 к. Стр. 127). В статье вновь развивается мысль, что «слово — автономно» и что поэзия, «за исключением своей отправной точки, не ставит себя ни в какие отношения к миру».

[3] *Давид Бурлюк,* в журнале «Футуристы».

[4] *Он же в* сборнике «Дохлая луна» 2 изд.

[5] *Велемир Хлебников,* в сборнике «Требник троих». М., 1913 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 94.

[6] *Василий Каменский,* в сборнике «Молоко кобылиц». М., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 87.

[7] *Давид Бурлюк,* в журнале «Футуристы».

[8] *А. Крученых,* в сборнике «Дохлая луна». М., 1913 г. Ц. 1 р. 50 к. Стр. 120.

(Впрочем, один из «крайних» весьма последовательно уже объявил «смерть искусству» и свою последнюю поэму «читал ритмо-движением», т. е. движением руки, безо всяких слов[1].) Порой, для пущей новизны, печатают свои opus'ы в виде таблиц, разграфленных прямыми и косыми линиями[2] (так что при изображении, например, «Скэтинг-ринка» получается особый загон для разного рода реклам, расклеенных по стенам). Порой, наконец,— начинают писать самые шаблонные стихи, как, например,

Не мало славных полководцев,
Сказавших «счастлив» умирая,
Знал род старинных новгородцев,
В потомке древнем догорая...

Погибли воины. Засада
Давно в лесу их стерегла,
Давно желанная награда
Врагу уплачена была.

Мы воду пьем — кто из стакана,
А кто прильнув к струе устами,
Среди весеннего тумана
Идя полночными брегами.

И, в сновиденьях замирая,
Вдыхают заозерный мед
И голубые розы рая
И голубь розовых высот...[3]

Ко всему этому присоединяется намеренная *грубость* стихов наших «крайних». С условной красотой поэзии они хотят бороться усиленным употреблением слов резких, бранных, выражающих что-либо отвратительное или просто считаемых «неприличными». «Я весь хорош, даже бранный», заявляет один из «крайних»[4]. Поэтому иным из поэтов приходится в книгах заменять иные слова или части слов точками. При таком «наклоне» к сквернословию не знаешь, как относиться к некоторым стихам: видеть в них неостроумную шутку или считаться с ними тоже,

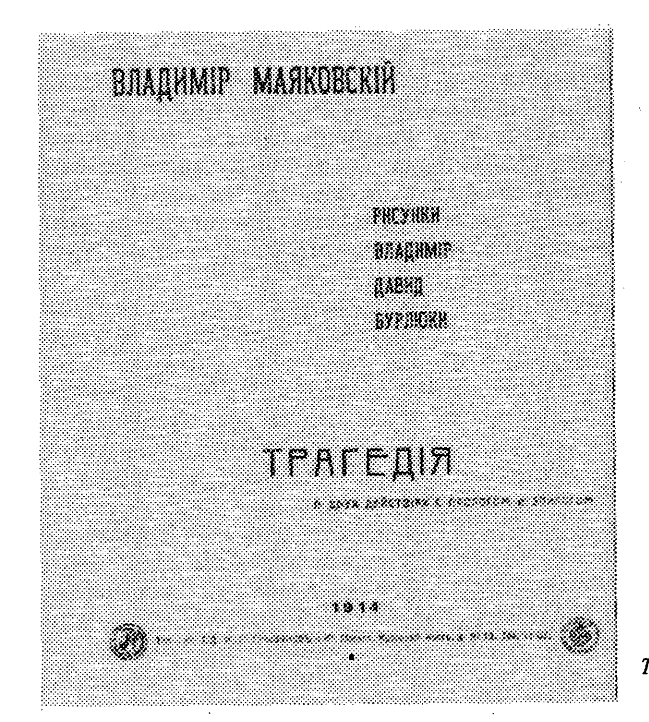
---

[1] *Василиск Гнедов*. «Смерть искусству». Изд. «Петербургский глашатай». СПб., 1913 г. Ц. 30 к. Стр. 8.

[2] *Василий Каменский*, в журнале «Футуристы».

[3] *В. Хлебников. А. Крученых, Н. Бурлюк, Бенедикт Лившиц* (сборники: «Молоко кобылиц», «Полуживой», «Садок судей II», «Волчье солнце»). Иные «поэмы» А. Крученых почти сплошь написаны такими стихами, напоминающими «сказки» А. Рославлева. Приведенные нами примеры принадлежат к числу более удачных четверостиший, так как мы не хотели цитировать явные промахи, как, например, у В. Хлебникова: «*а* у овцы *же* блещут слезы...» (сборник «Ряв», СПб., 1914 г.).

[4] *А. Крученых*, в сборнике, так и озаглавленном: «Утиное гнездышко дурных слов». Ц. 40 к. (Место изд. и стр. не означены.)



Владимир Маяковский. Трагедия. М., 1914. Титульный лист

как с сознательным осуществлением футуристами своей программы. Что сказать, например, о таком четверостишии:

Бесконечность — мой горшок,
Вечность — обтиралка,
Я люблю тоску кишок,
Я зову судьбу мочалкой[1].

Предпочтем все же счесть это шуткой, как и другие сходные (их немало)[2] «выступления» наших «крайних».

Как бы то ни было, беспомощность теоретических рассуждений и противоречивость всех попыток «творчества» гг. «крайних» приводят к неоспоримому выводу, что они нисколько не подготовлены к прокладыванию новых путей в искусстве. Весьма недостаточно поносить бранными словами все, что было, и все, что есть вне своего кружка, чтобы уже найти нечто новое. Именно «нового» мы у наших крайних футуристов и не видим: напротив, то, что они делают,— или повторение весьма старого, или только беспорядочное (и безвкусное) смешение слов, полу-

---

[1] *В. Хлебников,* в сборнике «Затычка». Херсон. 1914 г. Ц. 60 к. Стр. 16.

[2] Например, у *А. Крученых,* в сборнике «Поросята». СПб., 1914 г.:
Что-то рот мой становится уже уже,
Бочка никак не вмещается в пузо.

слов и звуков. Объявив, что «поэзия не ставит себя ни в какие отношения к миру», футуристы в то же время пишут стихи, которые, после дешифрования их намеренно замысловатого языка, оказываются обычнейшими «стихотворениями», написанными на обычнейшие «поэтические» темы (таково большинство стихов В. Шершеневича, К. Большакова, а также многие стихи В. Маяковского). Если и есть какая правда в учении о «слове как таковом», то ее проповедники сами этой правды не понимают и проявить ее в поэзии не умеют.

Довольно тягостный труд — выискивать в десятках книжек, наполненных бессодержательными и бесформенными стихами, отдельные удачные выражения. Гораздо чаще находишь или безнадежную прозу («Недуг кончиной угрожал» — В. Хлебников, «Какая в нем корысть» — он же, «Как скудны дни твои» — Д. Бурлюк и т. д.), или повторение давно сказанного («огонь надежд» — Д. Бурлюк, «весна, когда все так стыдливо» — Н. Бурлюк, «упьюсь вином последней мести» — А. Крученых, «поцелуй поймаешь жаркий» — он же и т. д.), или сочетания, совершенно неприемлемые («Мноеолик таен и теблядины пятнаты моймом» — В. Хлебников, «Любшина, влюбравы, влюбивень прилюб» — он же, «Глаза, заплеванные верблюжьим морем собственных хижин» — Б. Лившиц). Справедливость заставляет нас, однако, повторить то, на что мы уже указывали раньше: больше всего счастливых исключений мы находим в стихах, подписанных В. Маяковский. У г. Маяковского много от нашего «крайнего» футуризма, но есть свое восприятие действительности, есть воображение и есть умение изображать. Конечно, не хитро сочинить метафору:

> Я сошью себе штаны из бархата голоса моего
> И по Невскому мира...

Но как в маленьком сборнике г. Маяковского[1], так и в его стихах, помещенных в разных сборниках, и в его трагедии[2] встречаются и удачные стихи, и целые стихотворения, задуманные оригинально. Наконец, действительно художественные и проникнутые чувством страницы есть в посмертном сборнике стихов и прозы Е. Гуро[3].

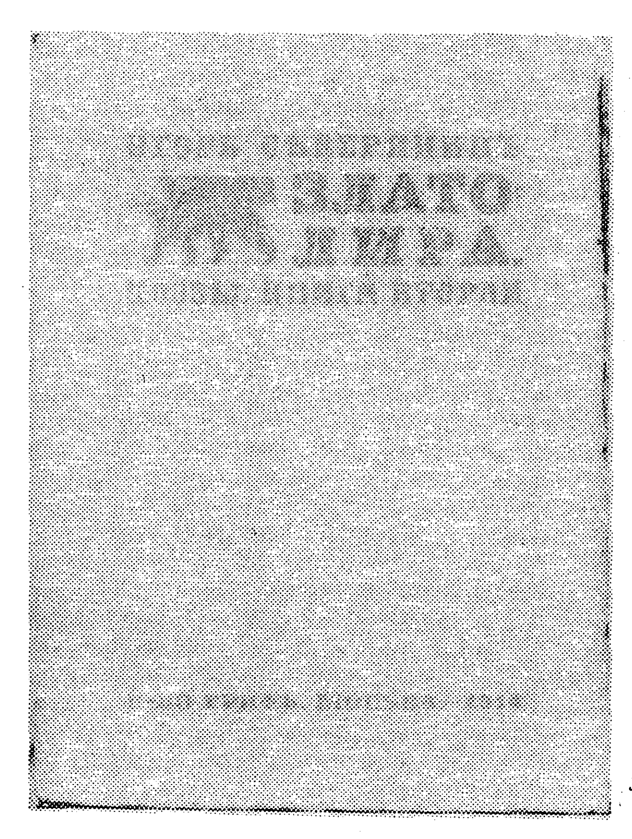
Еще раз подводя итоги русскому футуризму, мы должны сказать, что ничего положительного он так и не дал,— по крайней мере за 2—3 года своего существования. По-прежнему только намечаются какие-то возможности новых путей, но никто еще уверенно на эти пути не вступил и, конечно, не «крайним» оказаться на них проводниками. На этом можно, нам кажется,

---

[1] *В. Маяковский.* «Я». М., 1914 г. Ц. 50 к. (Стр. не означены.)

[2] «Владимир Маяковский». Трагедия *Владимира Маяковского.* М., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 46.

[3] *Е. Гуро.* «Небесные верблюжата». М., 1914 г. Ц. 1 р. 20 к. Стр. 128.



*Игорь Северянин.
Златолира. М., 1914.
Обложка*

расстаться с нашим футуризмом и, вероятно, надолго. Интереснее теперь рассмотреть, как футуристическое движение отразилось на поэтах, непосредственно к футуризму не примыкающих.

ПОРУБЕЖНИКИ

Футуристическое движение сказалось не только на тех поэтах, которые примкнули к нему открыто, участвуя в сборниках и журналах футуристов. Немало других молодых поэтов, или никогда не бывших в рядах «признанных» футуристов, или заявивших о своем выходе из этих рядов, несомненно, также находятся под значительным влиянием идей футуризма. Новое направление в стихах этих поэтов сказывается не так резко, они ищут примирения нового со старым, и тем, может быть, их поэзия жизнеспособнее: до сих пор в литературе все новое всегда вырастало только из старого.

Среди таких поэтов на первом месте должно поставить Игоря Северянина. Долгое время И. Северянин считался как бы «гла-

вою», «maître'ом», русского футуризма. Позднее, поняв, вероятно, что связь его поэзии с футуристической чисто внешняя, он от этого звания отрекся и, можно сказать, ряды футуристов покинул. Действительно, И. Северянина с футуризмом роднит только любовь к современности и стремление создавать новые слова. Но к современности у И. Северянина совершенно иной подход, нежели у других футуристов: он смотрит на нее с чисто эстетической точки зрения, ищет в ней красивых образов — и только. Точно так же неологизмы И. Северянина существенно отличаются от обычных футуристических «словоновшеств»: не говоря об том, что он предпочитает образовывать слова от иностранных корней (а наши футуристы воображают, будто им удается создавать новые слова славянского корня), он и неологизмы создает ради красивости выражения и красивости слова, а вовсе не ради «творчества слов для творчества». Вообще, идеи «слова как такового», «абсолютного слова» и «поэзии, не ставящей себя ни в какие отношения к миру», вполне чужды И. Северянину. Это определенной чертой отделяет его поэзию от всего русского футуризма.

Мы были одни из первых, кто (на страницах *«Русской мысли»*) указал на И. Северянина как на подлинное поэтическое дарование. Нам нет причин отказываться от своего мнения, и мы можем повторить теперь, когда деятельность И. Северянина у всех на глазах, когда его выступления на эстраде обращаются в сплошные овации, что он — поэт истинный, достойный серьезного внимания. Но в то же время мы обязаны предъявить теперь к И. Северянину и гораздо более серьезные требования. Его первая большая книга «Громокипящий кубок»[1] была безусловно хороша, как твердое выступление в нашей поэзии новой личности. Ради резко, отчетливо выраженной художественной индивидуальности автора ему можно было простить многие недостатки, многие крайности, свойственные всем вообще «первым книгам». Находя в этом сборнике много прекрасных стихотворений и еще больше прекрасных стихов, мы охотно верили, что поэт сумеет впоследствии освободиться от своих юношеских промахов и преувеличений и сосредоточить свое творчество на том, что̀ есть в его поэзии истинно ценного.

К сожалению, второй сборник стихов И. Северянина «Златолира»[2] не оправдал наших ожиданий. Сколько нам известно, автор включил в эту книгу много своих ранних стихов. Но, если даже оставить их в стороне, новые стихотворения, помеченные годами 1913 и 1914, еще не показывают никакого движения

---

[1] *Игорь Северянин.* «Громокипящий кубок». Поэзы. Предисловие Федора Сологуба. К-во «Гриф». М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 141.— То же, изд. 2-е. М., 1913 г. Ц. 1 р. Стр. 126. В каталогах к-ва указаны еще изд. 3-е и 4-е, но мы их не видели.

[2] *Игорь Северянин.* «Златолира»». Поэзы. Книга вторая. К-во «Гриф». М., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 132.

поэта вперед. По-прежнему он остается хорошим мастером певучего стиха, несколько «бальмонтовского» склада. По-прежнему у поэта есть удачные образы, сильные по той сжатости, с какой они выражены. Но вместе с тем еще сколько недостатков, оскорбляющих всякий чуткий вкус! Как часто музыкальность стиха куплена просто шаблонностью ритма, например:

Олазорим, легко олазорим
Пароход, моноплан, экипаж!

Как часто оригинальность рифмы достигнута бесцеремонным обращением со словами, их ударением и их смыслом (наприм., «Шимпа́нзе — романсе», «лип — я разум пред тобой расшиб»)! Как много quasi-иностранных слов, может быть, приятных для слуха, но совсем не нужных русской речи: «эоля, фиоля, фиолово, Миньоля, Гризель, Ивлиса, Гильомета, эксцессер» и т. д. Как еще неудачны многие словообразования (наприм., «озабеть»)! Многие стихи так неуклюжи, что производят впечатление прямо комическое:

Я вдохновенно сел в курьерский...

Мы двое созидаем третье
Во славу милого пера...

А когда поэт пытается высказать свое profession de foi, он не умеет сказать ничего, кроме достаточно примелькавшейся сентенции:

Одно безумье гениально
И мысль ничтожнее мечты...

Между «Громокипящим кубком» и «Златолирою» промежуток времени всего в один год. Поэтому было бы преждевременно делать решительные выводы о возможности для И. Северянина развить свое дарование. Но несомненно, что ему как художнику предстоит еще большая работа. Во-первых, круг тем, которые разрабатывает поэт, крайне узок. Нельзя без конца говорить об «эксцессерках» и «грезерках», о прелести «бокалов с ледяным напитком» и о преимуществах мечты перед мыслью. Или, по крайней мере, те же темы должны быть как-то по-новому углублены. Пока же поэзия И. Северянина слишком однообразна и поверхностна. Во-вторых, поэт слишком неразборчив в тех средствах, какими он пользуется для создания своих стихов. Он часто красоту подменивает дешевой красивостью, а золото — безвкусной фольгой. И. Северянину необходимо гораздо строже относиться и к языку, и к стилю, и к метру, и к ритму. Только расширив свои кругозоры как художника, только сделав свой стих и более строгим, и более тонким, И. Северянин может стать действительно значительным поэтом. Иначе ему угрожает опасность всю жизнь писать подражания самому себе.

Иного рода опасности угрожают молодым поэтам, выступившим в новом издательстве «Лирика». Впрочем, самое издательство уже распалось, точнее разделилось, как комета Биелы, на две части: на издательство «Центрифуга» и какое-то другое, с менее замысловатым заглавием. Пока кружок был еще единым, он издал альманах стихов «Лирика», сборники стихов С. Боброва, Б. Пастернака, Н. Асеева и несколько других книжек[1]. Хотя эти издания нигде не были названы «футуристическими», однако на их участниках, особенно на трех названных нами, влияние футуристических идей было несомненно; позднее, образовав ядро «Центрифуги», они в своем новом альманахе[2] уже открыто признали себя футуристами. Но все же футуризм поэтов «Центрифуги» (не говорим о присоединившихся к ним писателях из «Петербургского Глашатого») имеет особый оттенок и сочетается со стремлением связать свою деятельность с художественным творчеством предшествовавших поколений.

С. Бобров начинает свою книгу эпиграфами из М. Кузмина и А. Бертрана; первую часть посвящает Ш. ван Лербергу; вторую ставит под покровительство Т. Корбьера и Н. Языкова; третью — Ж. де Нерваля и Фр. Вийона. Предисловие к книжке Н. Асеева уверяет, что путь этого поэта шел, «минуя раздерганного на кусочки модернистами Тютчева, к пушкинианцам и больше всего к несравненным россыпям алмазов всеми забытого Н. М. Языкова». Это все далеко от «сбрасывания с парохода современности» всех поэтов прошлого и не-футуристической современности. Сообразно с этим, стихи поэтов «Лирики» более тесно связаны с заветами прошлого: каждое стихотворение объединено единой темой, выражено в более или менее традиционных размерах, и только экстравагантность иных образов и постоянные исхищрения в ритмике указывают на стремление к новаторству.

Всего сильнее зависимость от прошлого сказывается в стихах С. Боброва. Кроме эпиграфов, предпосланных отдельным частям книги, он почти каждое стихотворение снабжает эпиграфом. К сожалению, подписанное под ним имя поэта большею частью сразу указывает и на источник вдохновения. У С. Боброва есть стихи, сделанные «в манере Баратынского», наприм., «Гроза»:

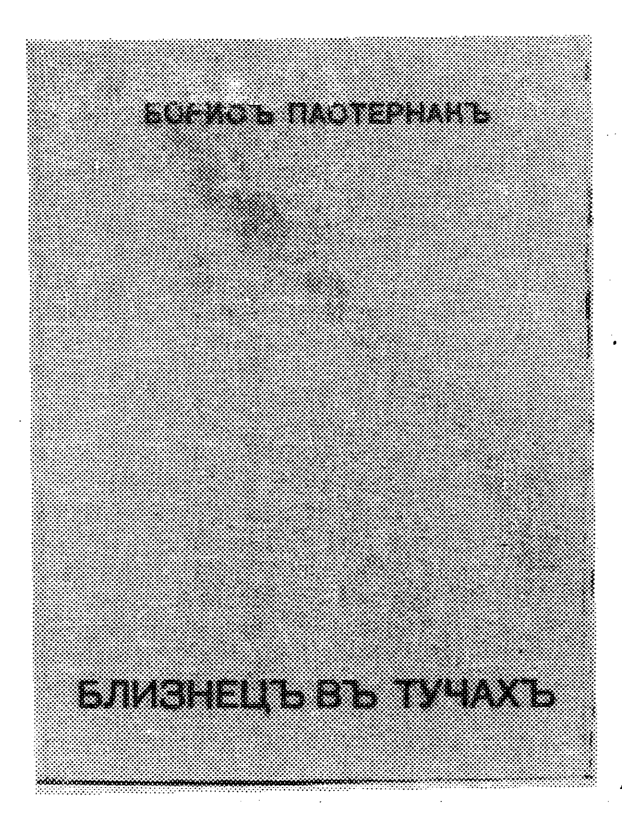
Так, ослепительный покров
Протянут днесь посеребренный...—

(но Баратынский, вероятно, не допустил бы в следующей строке неосторожного эпитета: «И стон *взлетающих* дерев»); есть сти-

---

[1] *С. Бобров*. «Вертоградари над лозами». М., 1913 г. Ц. 1 р. 50 к. Стр. 162. *Борис Пастернак*. «Близнец в тучах». М., 1914 г. Ц. 50 к. Стр. 48. *Николай Асеев*. «Ночная флейта». М., 1914 г. Ц. 50 к. Стр. 32. Об альманахе «Лирика» отзыв см. «Русская мысль» 1913 г.

[2] «*Руконог*». Сборник стихов и критики. К-во «Центрифуги». М., 1914 г. Ц. 50 к. Стр. 48.



Борис Пастернак. Близнец в тучах. М., 1914. Обложка

хи в духе Ив. Коневского; есть попытки подражать французским символистам, Н. Языкову и даже самому Пушкину. За всеми этими подражаниями собственное лицо поэта остается пока скрытым. Почти каждая строка вызывает в памяти что-либо уже бывшее: то, и очень часто, стиль Вяч. Иванова (наприм., стих «Кляни свой меч, оратай — плуг» или все стихотворение «Arabesque divine» с эпиграфом из Вяч. Иванова), то «раздерганного на кусочки модернистами» Тютчева, наприм., выражение: «На склоне италийских нег», то ритмические опыты Андрея Белого (хореи в начале ямбической строки, переполнение ямбов пиррихиями и т. п.), то «пушкинизм» некоторых современных поэтов («Многошумные оливы — Алкиноевой страны» и т. п.), то А. Блока и мн. др. В альманахе «Руконог» стихи С. Боброва заставляют вспоминать уже наших футуристов. Но мы хотим верить, что и это все еще — только перепевы и что молодому поэту удастся наконец заговорить на своем языке.

Менее эклектичен Н. Асеев. С манерой С. Боброва его близит пристрастие к славянизмам («хлады», «зане», «выспренное слово», «ветром исполнит путь»), отличает от нее — легкий налет народности. Футуризм в стихах Н. Асеева сказывается выбором

тем и образов (здесь и «черный гаммонд», и «ротации», и «телефон», и «бульварный вальс», и «знак Фаренгейта»), отдельными выражениями и неологизмами («зве́ркал», «верьеры неба», «звезды стали в витражи», «обветшалый горизонт») и свободным обращением с ритмом. В общем же, сколько можно судить по маленькой книжке, Н. Асеев — поэт, еще переживающий «романтическую» эпоху, пишущий немного в духе А. Блока, немного в духе Н. Гумилева и пока слишком склонный к дешевым украшениям стиха, будь то «тигры острова Явы» и «тень кавалера Глука» или исхищреннейшие рифмы, не всегда созвучные, как «кратер — император» или «прожектор — Гектор».

Наиболее самобытен Б. Пастернак. Это еще не значит, что его стихи — хороши или безусловно лучше, чем стихи его товарищей. С. Бобров и Н. Асеев, во всяком случае, показывают значительное мастерство техники; Б. Пастернак, напротив, со стихом справляется плоховато; ритмы его однообразны, а «смелости» сводятся к двум-трем повторяющимся приемам. Кроме того, Б. Пастернаку часто изменяет самый элементарный вкус, и он способен написать: «напев мой опечатан пломбой» или уверять, что его близнец «застыл в безвреме́нной астме». Но все же у Б. Пастернака чувствуется наибольшая сила фантазии; его странные и порой нелепые образы не кажутся надуманными: поэт, в самом деле, чувствовал и видел так; «футуристичность» стихов Б. Пастернака — не подчинение теории, а своеобразный склад души. Вот почему стихи Б. Пастернака приходится не столько оспаривать, сколько принимать или отвергать. И поэту скорее *веришь*, когда он говорит: «Вокзал, несгораемый ящик — Разлук моих, встреч и разлук», или «Пью горечь тубероз, небес осенних горечь», или «Не подняться дню в усилиях светилен», или еще:

> Когда за лиры лабиринт
> Поэты взор вперят,
> Налево глины слижет Инд,
> А вправь уйдет Евфрат.

Непосредственность и живая фантазия, конечно, хорошие данные для поэта, но достаточно ли их одних?

Остается упомянуть в этом отделе еще вторую книжку стихов Д. Крючкова[1], начинавшего в «Петербургском Глашатае». Сравнительно со своими первыми опытами Д. Крючков сделал значительные успехи. От футуристических приемов в его новых стихах мало что осталось («офиалю», «на душе херувимчато», «ветровый налет» и т. п.). Но в них есть проблески чего-то своего, и если они часто не самостоятельны, то иногда уже звучны и красивы. Книжка названа «ледяными цветами», и действительно, Д. Крючкову наиболее удались изображения зимы, когда

[1] *Дмитрий Крючков.* «Цветы ледяные». Изд. «Очарованный странник». СПб., 1914 г. Ц. 35 к. Стр. 16.

В ледяной холодной прелести
Сколько скрипа, сколько шелеста...

Поэты «Центрифуги» (к которым примкнул и Д. Крючков) объявляют себя в своем альманахе истинными футуристами, в противоположность футуристам ложным, бывшим участникам «Гилеи» и «Мезонина поэзии». Вряд ли на что-нибудь могут быть нужны эти мелочные споры. Но если эти «истинные» футуристы подлинно хотят строить новое на фундаменте прошлого, они, конечно, выбрали в поэзии более правильный путь. Вопрос лишь в том, позволят ли им размеры их дарований действительно прибавить что-либо свое к тому старому, что они добросовестно стараются усвоить. Мы бы только посоветовали им не спешить это новое *заимствовать,* а ждать, пока оно в их творчестве возникнет самостоятельно.

ПРОДОЛЖАТЕЛИ

Среди книг молодых поэтов, ищущих «нового» на «старых» путях, определенно выделяются «Четки» А. Ахматовой[1]. В свое время, при появлении первой книги г-жи Ахматовой, «Вечер», критика, с редким единодушием, признала дарование начинающего поэта, и его вторая книга (в которой, кстати сказать, «Вечер» перепечатан полностью) подтверждает это суждение. Новые стихи г-жи Ахматовой сохраняют все достоинства ее прежних стихов: в изысканных миниатюрах, в которых внешняя обстановка намечена немногими, с большой чуткостью выбранными чертами, переданы мгновения переживаний острых и исключительных; ритм стиха, ломающийся и нервный, тонко оттеняет и подчеркивает содержание. Надо добавить, что в своих новых стихотворениях г-жа Ахматова, несомненно, усовершенствовала свою технику, достигает еще большей выразительности, чем прежде, и что вместе с тем ее новые стихи как-то углубленнее и «колючее» прежних. Однако поэтический горизонт «Четок» почти тот же, что и «Вечера», и теперь уже можно опасаться, что он так и останется довольно ограниченным. Это, конечно, не изменит абсолютной (художественной) ценности творчества г-жи Ахматовой, но не позволит ее поэзии получить значение всеобщее. Поэт будет «пить из своего стакана», но этот стакан будет «мал».

Есть некоторые точки соприкосновения, в которых с поэзией г-жи Ахматовой сближается поэзия г-жи Моравской[2]. Подобно г-же Ахматовой, г-жа Моравская — поэт резко субъективный, поэт не внешнего мира, а своей души. Образы действительности

---

[1] *Анна Ахматова.* «Четки». Стихи. Изд. «Гиперборей». СПб., 1914 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 140.

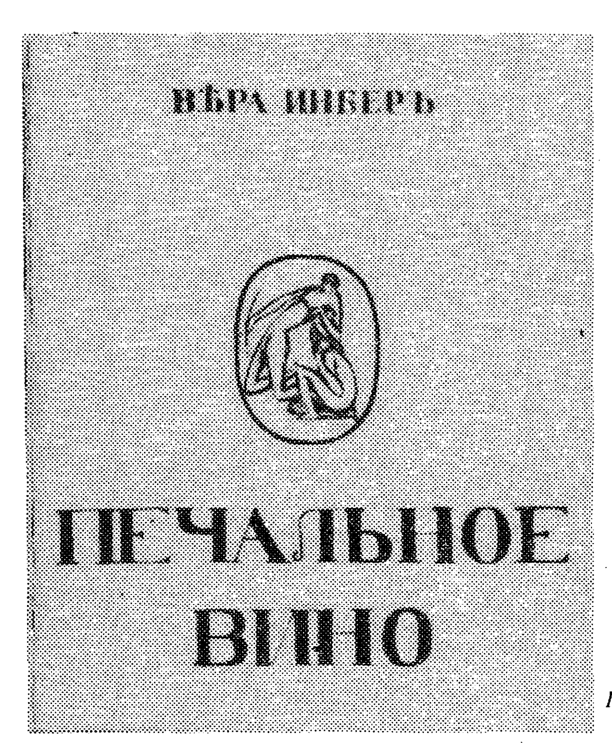
[2] *М. Моравская.* «На пристани». Стихи. СПб., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 96.



М. Моравская.
На пристани. СПб., 1914.
Обложка работы
С. Чехонина

входят в стихи г-жи Моравской лишь как декорации, как второстепенные подробности, притом всегда освещенные с точки зрения настроения данной минуты. Самое малое движение души самого поэта для г-жи Моравской безмерно важнее, чем самые великие события, совершающиеся вовне; она не хочет и не умеет изображать то, что видит, но с какой-то жадностью прислушивается к каждому биению своего сердца. Сборник стихотворений г-жи Моравской — как бы интимный дневник, в котором отдельные поэмы и отдельные строки часто не имеют художественного значения, но необходимы как части целого. В ломаном ритме г-жи Моравской, в ее созвучиях, то ассонирующих, то почти диссонирующих, в небрежности ее речи сказывается определенный строй души. Художественная ценность книги г-жи Моравской, как по технике стиха, так и по его глубине содержания, нам представляется менее значительной, нежели книги г-жи Ахматовой; но мы должны признать, что в стихах г-жи Моравской есть поэзия подлинная.

Труднее сказать, с полной определенностью, то же о стихах



Вера Инбер. Печальное вино. Париж, 1914. Обложка работы Ж. Цадкина.

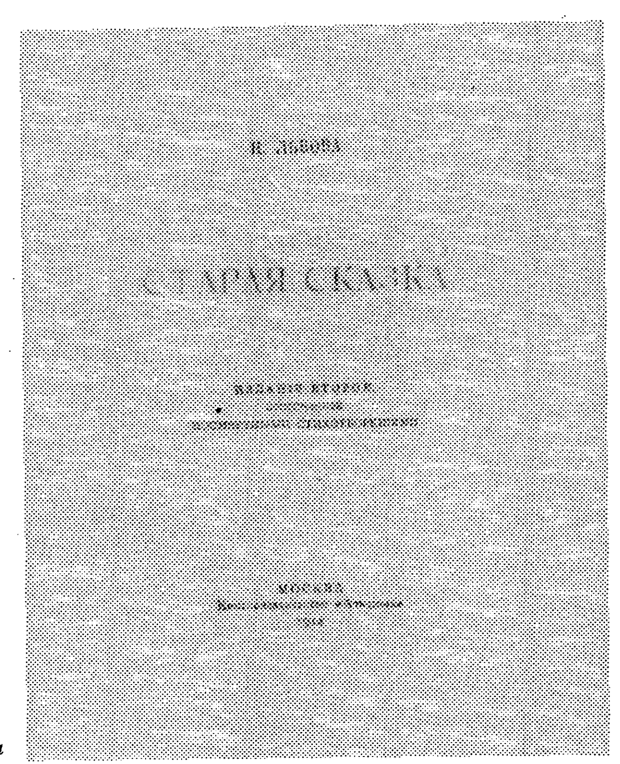
г-жи Крандиевской[1]. У нее гораздо меньше самостоятельности и в поэтической технике, и в творческих замыслах; большинство ее стихотворений тускло и напоминает что-то уже знакомое раньше; ритм стиха — однообразный и, так сказать, обиходный. Однако у г-жи Крандиевской есть стихи и не банальные, есть меткие наблюдения, есть удачные эпитеты. Важнее того, у нее есть способность передавать стихами чувство, так что ее стихотворения не кажутся пустыми: это — не стихотворные упражнения на заданную тему, а действительно голос души, хотя, может быть, и слабый, и сбивающийся, и неуверенный. Окрепнет ли он, пока судить трудно.

Совершенно иного характера книга г-жи Инбер[2]. У нее, напротив, слишком много дешевого мастерства. Ее стихи сравнительно хорошо, и по хорошим образцам, сделаны и часто занимательны по содержанию. Всего этого, конечно, мало, чтобы книга заслуживала внимания, но местами г-жа Инбер освобождается от власти прочитанного, и в некоторых стихот-

---

[1] *Наталия Крандиевская.* Стихотворения. Изд. К. Ф. Некрасова. М., 1913 г. Ц. 75 к. Стр. 68.

[2] *Вера Инбер.* «Печальное вино». Париж, 1914 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 86.



Н. Львова. Старая сказка. М., 1914. Обложка

ворениях мелькают намеки на самостоятельность мысли и чувства. В общем г-же Инбер угрожает опасность остаться умелым стихотворцем и только.

Говорить о стихах еще одного поэта-женщины, г-жи Львовой[1], мы здесь не будем. Первое издание этой книги появилось с нашим предисловием[2]. Новое, посмертное издание, дополненное несколькими стихотворениями, еще раз показывает нам, какие надежды мы утратили в лице г-жи Львовой.

Среди поэтов, имя которых встречается в печати уже не первый год, нам кажется особенно заслуживающим внимания В. Ходасевич. Его новая книга[3], в сущности первая серьезная книга этого поэта, содержит ряд прекрасно написанных стихотворений. Дарование В. Ходасевича не ярко, и не ярки его стихи, но в них есть какое-то благородство выражений и бла-

---

[1] *Н. Львова.* «Старая сказка». Издание второе, дополненное посмертными стихотворениями. К-во «Альциона». М., 1914 г. Ц. 1 р. 25 к. Стр. 124.

[2] Отзывы об этом изд. см. «Русская мысль», 1914 г., кн. 1, стр. 27.

[3] *Владислав Ходасевич:* «Счастливый домик». Вторая книга стихов. К-во «Альциона». М., 1914 г. Стр. 72.

городство ритмов. В поэзии В. Ходасевича есть родство с пушкинской школой, но местами и совершенно современная острота переживаний. Если книга В. Ходасевича и не оставляет сильного впечатления, то, во всяком случае, принадлежит к желанным явлениям нашей литературы.

Менее удовлетворили нас две новых книги Б. Садовского[1]. Сборник стихов, посвященных *самовару,* написан на слишком экстравагантную тему, и, на наш взгляд, поэт не совладал с нею, не сумел найти поэзию в нашем повседневном самоваре. Получился ряд стихотворений, говорящих то, что каждый сказал бы по поводу разных самоваров (родительский, студенческий, московский, петербургский и т. д.), и это вышло вовсе не интересно. Просто плохи «пять поэм» Б. Садовского, но большинство их относится еще к 1906—7 году. Говорить о своей героине, что она «стройна, как пальма», уверять, что толпа, «как гидра, *шуршит*»,— вряд ли достойно Б. Садовского, поэта, отличающегося скорее строгостью и обдуманностью выражений. Лучшая из поэм — «Праздники в гостях у Ильи Пророка» (помеченная 1911 годом).

Несколько приближаются, по замыслу, к «Самовару» большинство стихотворений, собранных в книгах В. Бородаевского[2], Павла Сухотина[3] и П. Радимова[4]. Эти поэты также ищут поэзии в современной повседневности, только не ограничивая ее таким узким кругом, как Б. Садовской: жизнь русской деревни, помещичьей усадьбы, монастырского скита, провинциального города — их любимые темы. Все трое знают эту жизнь, и в их стихах много хорошо подмеченного и удачно описанного.

Наиболее разнообразен из них В. Бородаевский. Наряду со стихами, посвященными русской действительности, он пишет стихи о Италии, о Паскале, Мильтоне, Сведенборге, общие раздумья над судьбой человека; старается разнообразить свой стих, охотно пользуется свободным размером, прибегает к форме ронделей и т. д. Однако самостоятельным В. Бородаевский является лишь в области знакомого ему быта; в то же время ему не удается достичь подлинной певучести стиха: несмотря на все исхищрения, к которым прибегает поэт, его стихи живут исключительно образами, обращаются преимущественно к мысли, а не к чувству читателя. Несколько сухие, всегда обдуманные, а иногда надуманные, стихотворе-

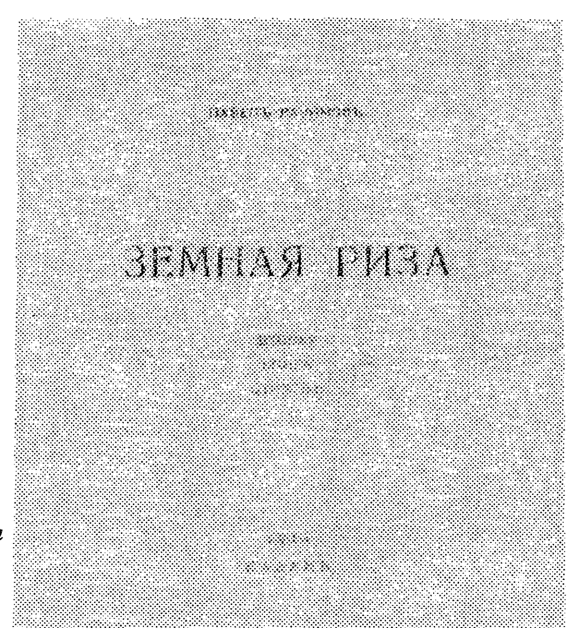
---

[1] *Борис Садовской.* «Самовар». К-во «Альциона». М., 1914 г. Ц. 75 к. Стр. 24.— *Борис Садовской.* «Косые лучи». Пять поэм. Изд. В. Португалова. М., 1914 г. Ц. 50 к. Стр. 48.

[2] *Валериан Бородаевский.* «Уединенный дол». Вторая книга стихов. К-во «Мусагет». М., 1914 г. Ц. 1 р. 50 к. Стр. IV+142.

[3] *Павел Сухотин.* Стихи. Изд. К. Ф. Некрасова. М., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 114.

[4] *Павел Радимов.* «Земная риза». Вторая книга стихов. Казань, 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 208.



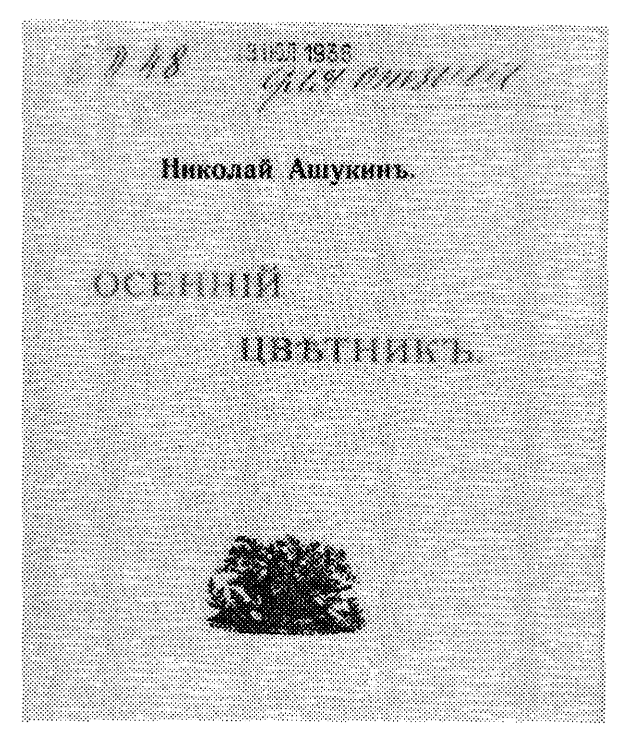
Павел Радимов. Земная риза. Казань, 1914. Титульный лист с дарственной надписью автора А. Е. Крученых

ния В. Бородаевского часто хочется назвать «художественной прозой», а не поэзией.

Более лиричен П. Сухотин, хотя в то же время его техника значительно слабее. Он привлекает скорее интимностью речи, чем мастерством стиха. Круг настроений поэта и круг наблюдений, дающих ему поэтический материал, узок: но в стихотворениях П. Сухотина нет нот фальшивых, нет лжи и риторики. Это — тихие, часто уже знакомые песни, пропетые приятным, но как бы заглушенным голосом.

П. Радимов — эпик по существу. Чистая лирика ему не удается. Но в его картинах, написанных с объективностью бытописателя, есть места, удавшиеся вполне. В стихах П. Радимова еще много незрелого, хотя его техника заметно усовершенствовалась сравнительно с первой книгой того же поэта[1]. Особенностью П. Радимова можно признать его стремление облекать русские бытовые темы в строгие формы сонета и гекзаметра. Так в сонетах переданы им картины «Коровьего торга», «Торговок на базаре», «Пристани» и т. п., а гекзаметром, в X главах, изложена «Попиада», повесть о выборе невесты попову сыну,— несомненное подражание «Герману и Доротее», конечно, далеко не достигающее силы и законченности своего изумительного образца, но, несомненно, не ли-

[1] «Полевые псалмы». Отзывы об ней см. *«Русская мысль»,* 1912 г., кн. VII, стр. 26.



*Н. Ашукин.
Осенний цветник.
М., 1914. Обложка*

шенное достоинств: спокойного рассказа, нескольких типичных фигур, отдельных удачных стихов.

Должно упомянуть еще новую книгу стихов г. Эллиса «Арго»[1], которые все написаны на самые возвышенные и благородные темы (большей частью религиозные) и объединены культом католичества, но в то же время шаблонны, бледны и неинтересны.

О целом ряде поэтов, также выступивших с отдельными книгами, трудно сказать что-либо определенное, так как в их стихах почти исключительно слышатся перепевы чужих песен.

Бесспорно значительные успехи (сравнительно с двумя своими первыми книгами) сделал Д. Коковцов[2]. Но поэту пока, в погоне за оригинальностью сюжетов и нешаблонностью рифм, все еще не удается выявить свое собственное лицо.

Напротив, не показывают движения вперед стихи Д. Рема[3]:

---

[1] *Эллис.* «Арго». Вторая книга стихов. К-во «Мусагет». М., 1914 г. Ц.1 р. Стр. 148.

[2] *Д. Коковцов.* «Скрипка ведьмы». Третья книга стихов. СПб., 1913 год. Ц.80 к. Стр. 114.

[3] «Морские камешки». Стихотворения *А. Романовской и Димитрия Рема.* М., 1913 г. Цена не обозначена. Стр. 64.

старательные, но бледные, они ничем не оскорбляют вкуса, но ничем особенно и не радуют.

Смелые замыслы у А. Любяра[1], который представляет себя (и себе подобных) словами: «Мы — скальды огромных скоплений, друиды больших городов», пишет «дневник мистика», рассуждает в стихах о том, неделим ли атом, и т. п. Однако поэту еще недостает ни силы мысли, ни энергии стиха, чтобы выразить все, что он хочет. По большей части его стихи повторяют уже известное и притом в форме еще более знакомой. Некоторое внимание книжка А. Любяра все же возбуждает.

Простенькие, но иногда недурные стихи у Н. Ашукина[2]. Видимо, в хорошей школе воспитывает себя С. Чахотин[3], пока повторяющий, тысячи раз повторенные, признания: «Ищу безумья и печали, и жажду встречи роковой!» Не всегда плох Г. Рыбинцев[4]. Есть два-три удачных стиха в миниатюрной книжке Б. Олидорта[5]. В книге А. Вознесенского[6], появившейся с предисловием Леонида Андреева, рекомендующего автора как поэта «философских настроений», мы нашли весьма мало философии и весьма мало поэзии. Вот, кажется, и все книги стихов молодых поэтов, на которые стоило обратить внимание, из длинного ряда стихотворных сборников, бывших в наших руках за 12 месяцев.

Из числа поэтов, чье творчество уже было внимательно разобрано критикой, выступили с новыми книгами Ф. Сологуб[7], К. Бальмонт[8] и г-жа Allegro[9].

Почти вся книга Ф. Сологуба заполнена циклами пленительных триолетов. Поэт показал нам, какого богатого разнообразия может достичь эта старинная форма, казалось бы, столь неподатливая. Вместе с тем мы видим по этой книге, что с годами поэтическое дарование Ф. Сологуба не только крепнет, но

[1] *А. Любяр.* «Противоречия». Книга третья. Homo-formica. СПб., 1913 год. Ц. 60 к. Стр. 104.

[2] *Николай Ашукин.* «Осенний цветник». К-во «Куранты». М., 1914 год. Ц. 50 к. Стр. 60.

[3] *С. Чахотин.* «Голубая тетрадь». Ярославль, 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 94.

[4] *Георгий Рыбинцев.* «Осенняя просинь». Изд. «Альциона». М., 1914 год. Ц. 1 р. Стр. IV+62.

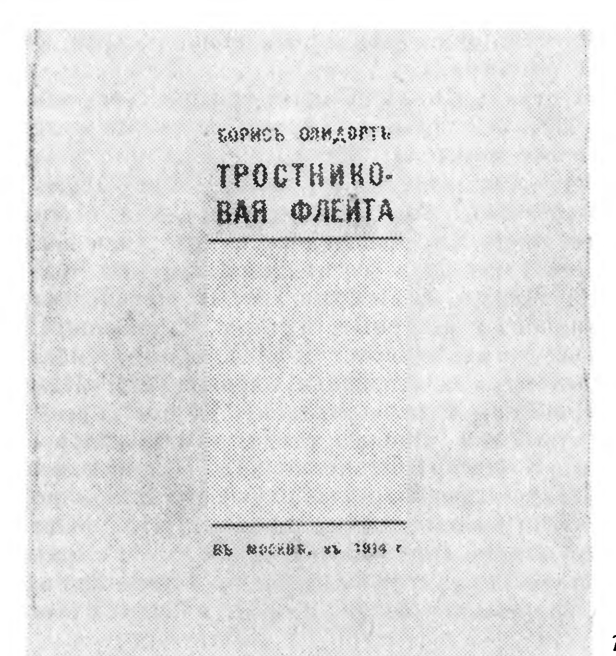
[5] *Борис Олидорт.* «Тростниковая флейта». Изд. В. Португалов. М., 1914 г. Ц. 25 к. Стр. 64.

[6] *Ал. Вознесенский.* «Путь Агасфера». Первая книга стихов с предисловием Леонида Андреева. Изд. «Шиповник». СПб., 1914 г. Ц. 1 р. Стр. 110.

[7] *Ф. Сологуб.* «Очарования земли». (Соч., т. XVII.) Изд. «Сирин». СПб., 1914 г. Ц. 2 р.

[8] *К. Бальмонт.* «Белый зодчий». Таинство четырех светильников. Изд. «Сирин». СПб., 1914 г. Ц. 2 р. Стр. IV+324.

[9] *П. Соловьева (Allegro).* «Вечер». Изд. «Тропинка». СПб., 1914 г. Ц. 50 к.



Борис Олидорт. Тростниковая флейта. М., 1914. Обложка

становится как-то еще свежее и очаровательней. Многие новые триолеты Ф. Сологуба — перлы русской лирики.

К. Бальмонт в своей новой книге остался тем же Бальмонтом последних лет: умелым и опытным слагателем стихов, иногда певучих, иногда крайне небрежных. В большом томе есть стихотворения, которые должно признать подлинными поэтическими созданиями, но ни одно из них не возвышается до того уровня, которого достигал К. Бальмонт в своих первых книгах. Новые стихи К. Бальмонта производят впечатление, что он повторяет и договаривает сказанное (им же) раньше; но в этих повторениях и договариваниях есть бледность отражений.

В книге г-жи Allegro есть стихотворения, принадлежащие к числу ее наиболее удачных созданий.

З. Н. ГИППИУС

I

Деятельность З. Н. Гиппиус распадается на три периода: первый, когда ее миросозерцание исчерпывалось чистым эстетизмом, второй, когда ее живо заинтересовали вопросы религиозные, и третий, когда к этому присоединился столь же жи-

вой интерес к вопросам общественным. Эти периоды определенно сказываются в прозе Гиппиус, в ее рассказах и статьях; гораздо менее — в ее стихах. Поэзия Гиппиус развивалась как бы по своим особым путям, подчиняясь иным законам, нежели сознательное мировоззрение автора.

Литературную деятельность Гиппиус начинала в том кружке символистов, который в 90-х годах группировался вокруг «Северного Вестника» (Д. Мережковский, Н. Минский, А. Волынский, Ф. Сологуб). Здесь господствовали идеи Бодлера, Рескина, Ницше, Метерлинка и других «властителей дум» того времени. Их влиянием насыщены и первые стихи Гиппиус. Написанные с большим мастерством, без всяких крикливых новшеств, но своеобразные и по ритмам, и по языку, они сразу останавливали внимание глубиной идейного содержания. Среди этих первых стихотворений,— кстати сказать, появлявшихся в печати очень редко — не было «описаний для описания», повторения общих мест и пересказа общих тем, что так обычно у начинающих поэтов. Каждое стихотворение давало что-то новое, чего в русской поэзии еще не было, подступало к теме с неожиданной стороны, и каждое заключало в себе определенную, продуманную мысль. Вместе с тем в этих стихах уже ясно сказывалось исключительное умение Гиппиус писать афористически, замыкать свою мысль в краткие, выразительные, легко запоминающиеся формулы.

Эти формулы по своему содержанию были столь необычны для русской литературы, что критика сразу зачислила Гиппиус в ряды оригинальничающих декадентов и каких-то отщепенцев, хотя, в сущности, она лишь повторяла в стихах мысли ряда значительнейших писателей Запада, еще остававшихся в те дни у нас (по выражению Д. Мережковского) «великими незнакомцами». Так, напр., признание:

Из всех чудес земли тебя, о снег прекрасный,
Тебя люблю... За что люблю — не ведаю...—

конечно, отголосок ныне всем известного «стихотворения в прозе» Бодлера об облаках (L'Étranger). Формула, особенно приводившая в негодование критиков того времени:

Но люблю я себя, как Бога,—
Любовь мою душу спасет...—

явно создалась под влиянием проповеди эгоизма Ницше и др. Не менее известное в те дни:

Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете...—

повторяет в сжатой формуле обычные жалобы первых французских символистов, возобновивших мистическую тоску романтиков по несказанному.

Проклятия скучной реальной жизни («Моя душа во власти страха — И горькой радости земной.— Напрасно я бегу от праха...», «Жизни мне дал *унижение...*»), прославление мира фантазии («Я — раб моих таинственных, необычайных снов»), поиски утешения в бесстрастии («Ни счастия, ни радости — не надо»), вера в какую-то неведомую правду, которая суждена избранным («Но я верю — дух наш высок»), наконец, искание новой красоты во Зле («О, мудрый соблазнитель,— Злой Дух, ужели ты — Непонятый учитель — Великой красоты?») — вот основные темы первых стихов Гиппиус. Их преобладающее настроение — тоска, томление, жажда одиночества, сознание разобщенности с людьми («Окно мое высоко над землею»); чаще всего после слов «утомленье», «усталость», «унынье», «смерть» повторяются слова «неведомый», «таинственный», «неразгаданный», «невоплощенный». Если поэт и называет свою душу «безумной и мятежной» («безумный» — любимое слово Фета), то в конце концов не видит для нее иного исхода, как научиться «безмолвно умирать».

Может быть, высшего напряжения это настроение достигает в стихотворении «Лета» (позднее озаглавленном «Там»):

Я в лодке Харона, с гребцом безучастным.
Как олово густы тяжелые воды.
Туманная сырость над Стиксом безгласным.
Из темного камня небесные своды.

. . . .

Но лодка скользит не быстрей и не тише.
Упырь меня тронул крылом своим влажным,
Бездумно слежу я за стаей послушной,
И все мне здесь кажется странно-неважным,
И сердце, как там, на земле — равнодушно.
Я помню, конца мы искали порою,
И ждали и верили смертной надежде...
Но смерть оказалась такой же пустою,
И так же мне скучно, как было и прежде.

Те же настроения господствуют и в двух первых книгах рассказов Гиппиус: «Новые люди» (1896 г.) и «Зеркала» (1898 г.). Первая из них была посвящена А. Л. Волынскому, как «ступени к новой красоте». Основная мысль книги: неправость только рационального отношения к миру и к жизни. Людям, рассуждающим здраво, во всех рассказах противопоставлены те, которые живут исключительно эмоциями, какими-то смутными влечениями души. Общепринятой морали, общепринятым истинам противополагается сомнение во всем, искание новых путей жизни. Любимые герои Гиппиус в этой книге — лица, чуждые школьному образованию или даже не совсем нормальные, иногда, с обычной точки зрения, как бы «слабоумные». В этом, конечно, сказалось влияние «Идиота» Достоевского и того афоризма Эдгара По, в котором он предлагает «обходить невниманием все жизнеописания добрых

и великих и в то же время тщательно рассматривать малейшие повествования о злосчастных, умерших в тюрьме, в сумасшедшем доме или на виселице». Это было также одной из причин, почему Гиппиус охотно останавливалась на образах людей «простых», любовно рисуя, напр., типы прислуг.

«Всегда только непонятное и необъяснимое имело силу давать ему радость»,— говорит Гиппиус об одном из своих героев. В другом рассказе героиня его признается: «Я никого не люблю. Я сад люблю, я цветы люблю и музыку». Еще в одном рассказе те же слова повторяет Затенин, «который любил красоту во всех ее проявлениях»: «Я никого не люблю, и не люблю никого, потому что всех жалею». Манечка, которую «все за блаженненькую считали» и которая в 15 лет никак не могла выучиться писать, возражает своей няньке: «Это по книжкам? Там, няня, не про то. Там все вздор». Людмила, которая любила одно: совсем чистое голубое небо,— произносит такие афоризмы: «А разве нужно всегда говорить только правду? Ложь так же необходима, как правда». И т. д., и т. д.

Те же мысли, те же идеи, только несколько углубленные и обостренные, развиваются и во второй книге рассказов «Зеркала». Типы действующих лиц остаются приблизительно те же, и они ведут между собою разговоры на те же темы. «Истинная красота — гармонична,— говорит один.— Красота, как я ее понимаю, есть предтеча правды». «В том-то и ужас,— возражает другой,— что красота может быть и не гармонична. Я чувствую глубокий разлад мира, я хочу понять и победить его».

II

В самом начале 900-х годов возникло, не без непосредственного влияния Гиппиус, то движение в русском обществе, которое теснейшим образом связано с именем Д. Мережковского. Сущность этого движения состояла в призыве к религиозному возрождению и в проповеди нео-христианства, христианства «апокалиптического», верующего во Христа грядущего, как историческое — веровало во Христа пришедшего, и имеющего задачей утвердить равносвятость Святой Плоти и Святого Духа. В связи с этим движением стояли религиозно-философские собрания в Петербурге и издание журнала «Новый Путь» — два дела, в которых Гиппиус принимала видное участие.

Для поэзии Гиппиус этот период (годы 1900—1906) — самая темная полоса. Начиная, приблизительно, со стихов:

> В начале было Слово. Ждите Слова.
> Откроется Оно...—

поэт в обширном цикле стихотворений пытается выразить свои новые убеждения, т. е. ищет поэтического воплощения

для отвлеченной мысли: путь, который никогда не бывает успешным в искусстве. Перед нами целый ряд попыток написать «молитву» в стихах, одна неудачней другой («Нескорбному учителю», «Христу», «Господь, Отец», «За Дьявола Тебя молю, Господь» и др.). Перед нами такой же ряд чисто рассудочных характеристик христианина, подлинного и заблуждающегося, т. е. придерживающегося нового понимания христианства или понимания исторического («Христианин», «Другой христианин», «Я», «Предсмертная исповедь христианина» и др.). Стихи Гиппиус становятся изложением отвлеченных идей в размерах и с рифмой, удручая читателя своим бесцветным прозаизмом. Даже искусство афоризма изменяет поэту, так как нет никакого своеобразия в таких, напр., его формулах: «Путь наш единый,— Любовь!», «Грех — маломыслие и малоделание», «Великий грех желать возврата — Неясной веры детских дней» и т. под. По-видимому, христианство оставалось для Гиппиус отвлеченным представлением, не было ею воспринято творчески, и мы вправе ее религиозные стихи просто исключить из ее поэзии.

Но в те же годы написано Гиппиус несколько стихотворений, показывающих, что дарование ее, в существе своем, продолжало расти и развиваться. Стихотворения эти не только не стоят в связи с ее отвлеченным мировоззрением, но порою как бы противоречат ему. Таково, напр., прекрасное, сжатое стихотворение «До дна», воскрешающее «декадентское» учение о том, что по всем путям должно идти «до предела»:

Тебя приветствую, мое поражение,
Тебя и победу люблю равно;
На дне моей гордости лежит смирение,
И радость и боль — всегда одно.
Над водами, стихнувшими в безмятежности
Вечера ясного,— все бродит туман;
В последней жестокости есть бездонность нежности
И в Божией правде — Божий обман.
Люблю отчаянье мое безмерное,
Нам радость в последней капле дана.
И только одно здесь я знаю верное:
Надо всякую чашу пить — до дна.

Таково и стихотворение «Сосны» («Желанья все безмернее»), в котором эти «сосны» прямо говорят поэту:

Твоя душа без нежности,
А сердце — как игла,—

а он, поэт, тщетно пытается возразить им:

Не слушаю, не слушаю...
Любви хочу и веры я...

В стихотворении «Дождичек» тонко нарисованная картина дождя, выраженного в самых звуках стихов, заканчивается признанием:

Помню, было слово: крылья...
Или брежу? Все равно!

В стихотворении «Все дождик да дождик...», по своей певучести и по строгому выбору слов принадлежащем к лучшим стихам Гиппиус, опять повторяется славословие миру грезы, противополагаемому миру реальностей, и поэт опять признается: «Жизнь моя — сны».

В рассказах Гиппиус, написанных в те же годы и собранных в двух книгах, «Третья книга» (1902 г.) и «Алый меч» (1906 г.), таких исключений почти нет. Все рассказы написаны на определенную тему, стремятся доказать определенную мысль. Самые названия — и второго сборника «Алый меч», и отдельных рассказов: «Святая плоть», «Тварь», «Небесные слова», «Святая кровь» (драма) — показывают их чисто рассудочное происхождение. Все действующие лица — только олицетворения определенных идей; это — не живые люди, которых автор наблюдал или воссоздал в своем воображении, но отвлеченные схемы, придуманные для того, чтобы из их поступков или из их рассуждений вывести ту или другую мысль. Надуманность, отсутствие непосредственных наблюдений над психологией живых людей, даже прямое пренебрежение к этой психологии — все, что чувствовалось уже в первых рассказах Гиппиус, в двух ее следующих сборниках окончательно разрушает иллюзию художественности. Отдельные меткие замечания, верные штрихи в описаниях, несколько хорошо задуманных ситуаций, конечно, не искупают основной художественной неправды всего замысла. Эти рассказы Гиппиус читаются с трудом и прежде всего — скучны.

Зато ее герои очень много рассуждают, и особенно часто на темы о религии. «Если б та вера возвратилась, что в детстве!» — восклицает один из них. «Новая религия родится из новосознанного Евангелия»,— поучает другой. «Я верю в то, во что следует верить»,— говорит один англичанин. «В раздвоении великая глубина, когда раздвоение ведет к желанию единства»,— пишет «Мария Т». Еще другие обсуждают вопрос, переросли ли люди религию или еще не доросли до нее, начинается ли религия до науки или только за наукой, почему Христос сказал: «будьте мудры, как змеи», взяв образ искусителя, который соблазнил женщину якобы яблоком мудрости, и т. д., и т. д. И все эти длинные разговоры на отвлеченные темы, по большей части, не имеют никакого значения для развития действия в рассказе.

III

Около 1904—1905 года стихи Гиппиус отмечают некоторый перелом в ее самопонимании. Его можно начинать уже со стихотворения, первые строки которого говорят нам:

Я ждал полета и бытия.
Но мертвый ястреб — душа моя.

Поэт как бы осознает наконец существо своей души, ее глубокую раздвоенность. Признаваясь, что он «земле и небу равно далек», он делает и другое, горестное признание: «Я знаю, солнце — меня сожжет». Из поэзии Гиппиус исчезают попытки сложить молитву, исчезают отвлеченные рассуждения о Боге, о религии; но зато в стихи опять вливаются живые чувства, вся непосредственность восприятия мира. Поэт с прежней смелостью говорит уже не о том, что ему хотелось бы найти в своей душе, но о том, что действительно его душу наполняет, разве только прибавляя в конце своей поэтической исповеди:

Помяни мое паденье
На суде твоем, Господь!

Пусть сознательное отношение к своему творчеству заставляет Гиппиус заключать иные свои стихи в кавычки (как бы приписывая их кому-то другому) или ставить над иными, как заглавие, слово «Шутка»,— непобедимая правдивость все же остается в тех признаниях поэта, где он говорит, напр.,: «Не слушайте меня, не стоит: бедные — Слова я говорю: я — лгу!» — или где землю, этот «пустынный шар в пустой пустыне», он называет «раздумьем Дьявола» и восклицает: «Ни лжи, ни истины не надо... Забвение! Забвение!»

Эти позднейшие стихи Гиппиус (1905—1913 гг.) принадлежат к лучшему, что ею создано в поэзии. В них нет излишней «программности» ее первых стихов, они гораздо более жизненны, красочны и вместе с тем облечены в форму безукоризненную. Почти все эти стихотворения очень коротки, но в немногих обдуманных и внимательно взвешенных словах поэт умеет нарисовать целые картины, передать всю сложность глубоких переживаний. В этих стихах полно выражается своеобразная личность поэта, то «я», которое отличает его от всех других и на которое Гиппиус только намекала раньше своими словами: «Твоя душа без нежности,— А сердце как игла». Как самоопределение, быть может, примечательнее всего стихотворение «Водоскат», посвященное А. А Блоку:

Душа моя угрюмая, угрозная,
   Живет в оковах слов.
Я — черная вода, пенно-морозная,
   Меж льдистых берегов,
Ты с бедной человеческою нежностью
   Не подходи ко мне.
Душа мечтает с вещей безудержностью
   О снеговом огне.
И если в мглистости души, в иглистости
   Не видишь своего,—

То от тебя ее кипящей льдистости
Не нужно ничего.

«Кипящая льдистость» — лучшее определение пафоса поэзии Гиппиус. Это — тот «волкан на полюсе, Янек», описанный Эдгаром По, «что огнем кипит подо льдом». «Бедной человеческой нежности» нет в поэзии Гиппиус, ее стихи, на первый взгляд, кажутся холодными и, пожалуй, однообразными, как белое ледяное поле, но в их глубине, действительно, есть «снеговой огонь». Как отважным путешественникам к полюсу, читателям должно преодолеть холод этой поэзии, чтобы перед ними заблистали наконец удивительные северные сияния. Надо глубоко вчитаться в стихи Гиппиус, чтобы вполне открылась соблазнительная прелесть таких, напр., стихов:

Встань же, мой месяц серебряно-красный,
Выйди, двурогая,— Милый мой — Милая...—

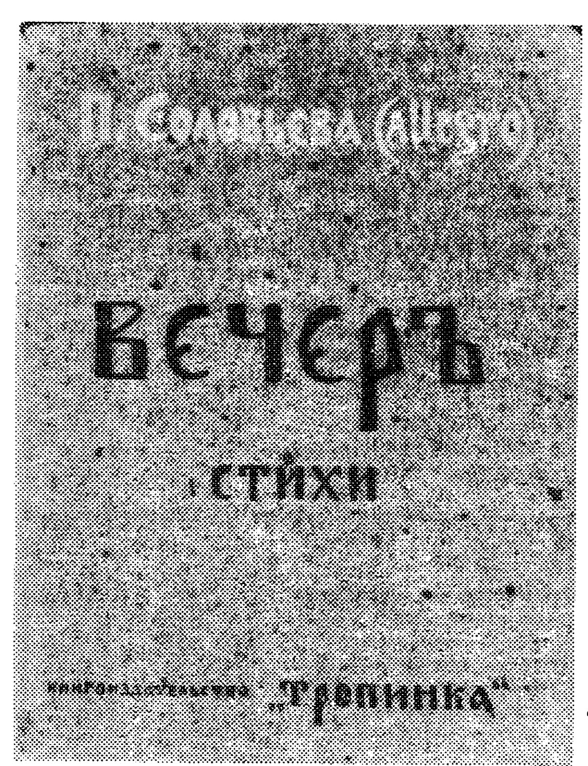
или проникновенность обдуманных строк в стихотворении «Тварь»:

Приходишь ты, рожденная
Лишь волею моей.
. . . .
Шатаясь, отодвинешься,—
Чуть ослабею я...
И молча опрокинешься
Во мглу небытия.

Гиппиус права, говоря своему читателю: «Если ты не любишь снег,— Если в снеге нет огня,— Ты не любишь и меня». Для того же, кто снег «любит», кто знает, что огонь в снеге есть, ее позднейшие стихи открывают мир души, глубокой и сложной, одной из тех, что не часто расцветают на земле.

Годы 1904—1905 отразились на творчестве Гиппиус и в другом отношении: они обратили ее внимание на вопросы общественные. В ее поэзии это сказалось сравнительно слабо: едва ли не двумя только,— впрочем, прекрасными — стихотворениями «Петербург» и «14 декабря», начинающими и заканчивающими «Вторую книгу» ее стихов (1910 г., первый сборник стихов издан в 1904 г.). Напротив, в прозе Гиппиус, в ее повестях с этого времени вопросы общественные решительно занимают первое место. В своих новых рассказах и романах Гиппиус всего охотнее останавливается на типах революционеров, ее герои ведут длинные беседы на общественные темы, и автор стремится обосновать ту мысль, что в России истинная революция возможна лишь в связи с революцией религиозной.

За последние годы литературная деятельность Гиппиус вообще значительно расширяется. Кроме драмы «Маков цвет»,



П. Соловьева (Allegro). Вечер. СПб., 1914. Обложка.

изображающей переживания группы русских в Париже и в России в 1905—1906 гг., написанной совместно с Д. Мережковским и Д. Философовым (1908 г.), Гиппиус издает за это время еще два сборника рассказов: «Черное по белому» (1908 г.) и «Лунные муравьи» (1912 г.), «Вторую книгу» стихов и книгу критических статей «Литературный дневник» (1908 г.), составившуюся из критических заметок, помещавшихся в течение ряда лет в «Мире искусства», «Новом пути», «Весах», «Русской мысли» и др. изданиях. Также совместно с Д. Мережковским и Д. Философовым Гиппиус участвует в составлении (на французском языке) книги «Le Tsar et la Révolution» (1908 г.). Наконец, в самые последние годы Гиппиус предпринимает работу над обширной трилогией, изображающей в форме романов судьбы русской революции; из этой трилогии пока напечатаны две части: «Чертова кукла» (1911 г.) и «Роман царевич» (1912 г.).

Эти новые опыты в повествовательном роде не многое изменяют в образе Гиппиус-романиста. По-прежнему надуманные, чуждые свежести вдохновения, новые рассказы и романы Гиппиус не показывают настоящего знания жизни. Герои Гип-

пиус опять говорят интересные слова, опять попадают в довольно сложные коллизии, но не живут перед читателем. Это — не более как искусно сработанные марионетки, явно приводимые в движение рукою автора, а не силою своих внутренних психологических переживаний. Впрочем, несмотря на значительные размеры романов Гиппиус, она в своих позднейших повествованиях становится гораздо экономнее в распределении материала. В ее новых рассказах уже нет растянутости первых. Многие картины, нарисованные несколькими резкими чертами, выступают отчетливо. Некоторые характеры очерчены рельефно, иногда не без тонкого юмора. Но надо признать, что основная задача, которую Гиппиус поставила себе в своей трилогии,— изобразить все русское общество нашего времени, разные его слои, включив в изображение и портреты многих известных общественных деятелей,— автору окончательно не удалась.

В своих критических статьях Гиппиус показала себя критиком тонким и вдумчивым, но крайне резким и не всегда беспристрастным.

IV

По языку, по стилю, по манере письма еще резче отличается Гиппиус-прозаик от Гиппиус-поэта.

Проза Гиппиус зачастую написана небрежно; автор довольствуется грамматической правильностью речи, берет первые «попадающие под перо» слова. Автор не останавливается перед такими выражениями, как «Шатрова ела жалость к ней» или «это был самый зловредный мужик». Только местами, всего чаще в описаниях природы, Гиппиус начинает любовно выискивать выражения точные и образные, заботиться об энергии и звучности речи, и тогда оказывается, что у Гиппиус и в прозе есть свой стиль, есть умение говорить сжато, сильно, красиво. Отдельные, преимущественно описательные, отрывки в рассказах Гиппиус являются образцами истинно художественной прозы. К сожалению, они тонут в рядах чисто повествовательных страниц, не имеющих другой задачи, кроме той, чтобы сообщить читателю, что именно случилось с данными лицами. В позднейших повестях Гиппиус заметно стремление к намеренной простоте языка, но оно нередко приводит к неряшливости слога, как стремление к краткости — к излишней лаконичности и отрывочности речи. Критические статьи Гиппиус написаны в особенной манере интимного разговора. Иногда это приводит к большей остроте выражений.

Совершенно не похож на это поэтический язык Гиппиус, язык ее стихов. Его главное достоинство — исключительная сжатость, умение многое сказать очень немногими словами. Гиппиус находит эпитеты вполне естественные и вместе с тем вполне новые, которые каждому слову придают свежесть и неожиданность. Ей удается обновить такие избитые рифмы, как

«любовь — кровь» («Крик»), или влить новую жизнь в такое «истасканное» поэтами слово, как «мгла», прибавив к нему эпитет «безрадужная» («Стекло»). Особенно чувствуется это в описаниях природы, в которых Гиппиус достигает иногда чисто тютчевской прозорливости. Таково, напр., описание «Весеннего ветра»:

В нем встречных струй борьба и пляска,
И разрезающе-остра
Его неистовая ласка,
Его бездумная игра.

Не менее выразительна картина «Августа»:

Пуста пустыня дождевая...
И, обескрылев в мокрой мгле,
Тяжелый дым ползет, не тая...
. . . .
Дневная ночь, ночные дни...

Но примеры такой же энергии речи можно найти у Гиппиус и в других стихотворениях, чуждых непосредственного описания (напр., «К ней»):

И шаг твой дымный я ловлю,
Слежу глухие приближенья...
Я холод риз твоих люблю,
Но трепещу прикосновенья.

Рифмы стихов Гиппиус крайне разнообразны, хотя (как и их размеры) кажутся с первого взгляда обычными. Чтобы показать, какой музыкальности достигают стихи Гиппиус, довольно привести одну строфу:

Вешнего вечера трепет тревожный —
 С тонкого тополя веточка нежная.
Вихря порыв горячо-осторожный —
 Синей бездонности гладь безбрежная...

В замечательном стихотворении «Перебои» Гиппиус начинает стихом с пятисложным окончанием, полно передающим то ощущение, о котором говорится в стихах:

Если сердце вдруг останавливается...

С удивительным мастерством владеет Гиппиус «свободным стихом», ритм которого зависит исключительно от чуткости художника. Образцом такого стиха навсегда остается, напр., одно из первых стихотворений Гиппиус: «Окно мое высоко над землею...» Очень тонки также перемены размера в одном из позднейших стихотворений: «Он — ей». Рифмы Гиппиус большею частью просты, но в их простоте есть своя изысканность. Не ослепляя глаз неожиданностью, они всегда естественно занимают свое место и потому никогда не производят впечат-

ления ненужности или бедности. Но не пренебрегает Гиппиус и созвучиями совершенно новыми, если они органически входят в стих, и уже в самые последние годы деятельности она дала несколько опытов новой рифмовки стихов (согласуя начала, а не концы строк).

Однако главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слов. Этот метод, широко развитый поэтами Рима, хорошо знакомый классикам нашей поэзии — Пушкину, Тютчеву, Баратынскому, одно время (50—80-е годы) был как бы забыт у нас. Гиппиус воскресила его с особенной настойчивостью, но с большой осторожностью. Тонкий вкус не позволял ей таких излишеств, как юношеские стихи Бальмонта «Чуждый чарам черный челн». Но в отдельных стихах она достигает истинной «звукописи», выражая искусным сочетанием гласных и согласных больше, чем могут сказать только слова. В своих ранних стихах Гиппиус иногда еще шла к своей цели слишком прямолинейно; таковы, напр., ее, все же очень удачные, сочетания:

Темны, теплы тихие стены...
Шелестят, шевелятся, дышат...

В позднейших — она становится настоящим виртуозом слова до такой степени, что в иных стихотворениях решительно каждая буква имеет свое звуковое значение, дополняет общую мелодию ритма. Таковы строфы «Весеннего ветра», одного из лучших стихотворений Гиппиус:

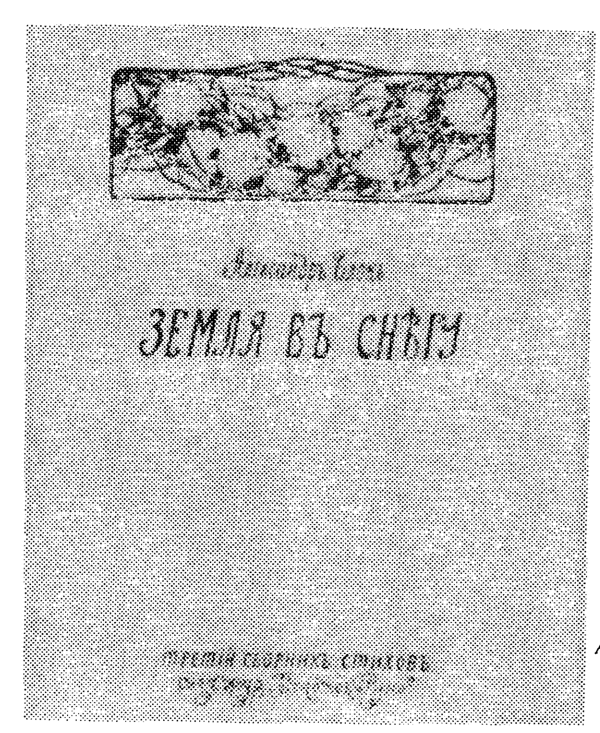
Неудержимый, властный, влажный,
Весельем белым окрылен,
Слепой, безвольный — и отважный.
Он вестник смены, сын Времен.
. . . .
И оседает онемелый,
Усталый, талый, старый лед.
Люби весенний ветер белый,
Его игру, его полет...

Если мы отметим в первых стихах игру на согласных «вл-вл-в» и «л»; в четвертом стихе — на «с» и «м»; далее — аллитерацию «стал-тал-стар» и опять «в-в»,— мы еще далеко не исчерпаем всего звукового содержания этого отрывка. Столь же замечательна строфа из стихотворения «Боль»:

Красным углем тьму черчу,
Колким жалом плоть лижу,
Туго, туго жгут кручу,
Гну, ломаю и вяжу.

В ней с предельным мастерством расположены буквы «к», «у», «ч», «ж», «л» и «г», образуя сложный звуковой узор.

Как сильный, самостоятельный поэт, сумевший рассказать нам свою душу, как выдающийся мастер стиха, Гиппиус должна навсегда остаться в истории нашей литературы. Вместе с



Александр Блок. Земля в снегу. М., 1908. Обложка работы Е. Лансере

Каролиной Павловой и Миррой Лохвицкой Гиппиус принадлежит к числу немногих женщин-поэтов, которыми мы можем гордиться. Критические статьи Гиппиус, бесспорно, имели свое значение для своего времени. Что же касается ее повестей и рассказов, то они могут быть важны лишь постольку, поскольку по ним можно полнее понять ее стихи: прозу Гиппиус, может быть, будут перечитывать потому, что нам дорого все, что написал любимый нами поэт.

АЛЕКСАНДР БЛОК

I

Этапы пути, который прошел Александр Блок «за 12 лет своей сознательной жизни» (его собственное выражение), а также и после этих лет, намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать, обведены черными контурами. Это — путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. В то же время это — путь от отроческих мечтаний о венце пророка,

о идеальной любви и идеальной жизни к пониманию своего призвания только как поэта и ко всей сложности и подчас грубости современной действительности, медленно, но властно заполняющей душу и находящей в ней неожиданные отзвуки. Самому поэту эта вторая сторона пройденного им пути, приведшего к отказу от недостигнутых и недостижимых идеалов юности, представляется как некоторое «падение». Поэтому поэзия Блока с годами разрастается вширь и вглубь, расцвечивается новыми красками, но одновременно с тем в ней над ранними светлыми гимнами постепенно получают преобладание настроения мрачные, порою близкие к безнадежности: от оптимистической веры она переходит к скептическому пессимизму.

Первый сборник стихов Блока под характерным заглавием «Стихи о Прекрасной Даме» появился в 1905 году, но составлен из стихотворений, написанных много раньше (1898—1904 гг.). Еще совсем юноша, А. Блок примыкал тогда, хотя жил в Петрограде, к небольшому московскому кружку молодых поэтов (Андрей Белый, С. Соловьев и др.), находившемуся под сильным влиянием идей Вл. Соловьева и начинавшейся в те годы религиозной проповеди Д. С. Мережковского. Вместе с Вл. Соловьевым эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все, происходившее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл.

Такими настроениями проникнута первая книга Блока. Под «Прекрасной Дамой», каков бы ни был реальный образ, вызвавший посвященные ей стихи, он разумел божественное, вечно женственное начало, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. В этом отношении Блок был верным учеником Вл. Соловьева, незадолго до смерти пророчившего:

> Вечная женственность *ныне*
> В теле нетленном на землю идет.

Себя поэт представлял покорным и скромным слугою этой «Дамы», «рабом Царицы», servus Reginae, и свое дело сам определял так:

> Светить в преддверьи Идеала
> Туманным факелом своим.

В своих стихах Блок изображает себя то «стражником во храме», «хранящим огонь лампад», то одним из верных рабов, сторожащих у входа в терем Царицы, то — «совершающим в темном храме бедный обряд» в ожидании «Прекрасной

Дамы», то пажем, который несет за Ней покрывало... Вся книга проникнута пафосом ожидания, бессчетное число раз повторяются слова «я жду», «мы ждем», «он ждет», и одно из вступительных стихотворений выражает это чувство с особой силой:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо,—
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо,
Я молча жду,— тоскуя и любя[1].

Неизменно погруженный в свои мечты, автор стихов о «Прекрасной Даме» чуждается жизни. Он упорно повторяет, что жизнь его «мучит», что земля для него «пустынна». Он себя чувствует в некоей внемирной «старинной келье», в «монастыре» или на каком-то таинственном «царственном пути», где впереди перед ним идет «огнистый столп». Свои мечты поэт определяет как «сны раздумий небывалых», как «священный сон», и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет «мысль о теле», «воскресни дух, а плоть усни». Пренебрежение к «телу», к земле, жажда неземного, «бесплотного» одушевляют большинство стихотворений.

Все это ведет к тому, что в стихах о «Прекрасной Даме» как бы совсем нет ничего реального,— все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. Всему, что совершалось в жизни, поэт в стихах придает смысл иносказания. В ранних стихах Блока река — не просто река, но символ границы, отделяющей его от Идеала; белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, не просто церковь; «терем», «дверь», «ступени», «дорога», «заря», «небеса» — едва ли не все слова берутся поэтом в особом, условном значении. Надо освоиться с этим языком иносказаний, чтобы верно понимать смысл стихов о «Прекрасной Даме», и только тогда станет вполне ясна прелесть хотя бы такого стихотворения:

Я, отрок, зажигаю свечи,
Огонь кадильный берегу.
Она без мысли и без речи
На том смеется берегу.
Люблю вечернее моленье
У белой церкви над рекой,
Передзакатное селенье
И сумрак мутно-голубой.
Покорный ласковому взгляду,
Любуюсь тайной красоты.
И за церковную ограду
Бросаю белые цветы.
Падет туманная завеса,
Жених сойдет из алтаря,
И от вершин зубчатых леса
Забрезжит брачная заря.

---

[1] Сочетание «тоскуя и любя» слово в слово повторяет выражение Вл. Соловьева.

Только в последних стихотворениях книги образы становятся более конкретными, более жизненными, выступают из-за ликов ангелов облики живых людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики.

II

Между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая эпоха 1905—1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому всех, кто только способны были учиться. В то же время Блок, как и его единомышленники, слишком наивно доверявшиеся своим мистическим предчувствиям, не могли не увидеть, что свершение их чаяний не так близко, как им казалось. С кружком молодых московских мистиков начала XX века в меньших размерах повторилось то же самое, что некогда испытала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и Страшного Суда. Роковые сроки исполнились, но пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доводивших порою до насмешки над прежними святынями.

Во второй книге Блока, неудачно названной «Нечаянная Радость» (1907 г.), в его поэзию вторгается начало демоническое. В стихах Блока оно появляется сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попиков», колдунов, олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу *от* Божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Блок с большой любовью и очень подробно рисует этот мир стихийных существ, живущих одной жизнью с природой, чуждых греха, как его чужды камни, растения, тучи, но чуждых и всякого влечения к сверхземному. Перед нами

мохнатые, малые каются,
Униженно в траве кувыркаются,
Поднимают копытцами пыль...

Поэт уверяет одного из своих чертенят: «Я — как ты, дитя дубрав» — и как бы повторяет молитву своего болотного попика:

Душа моя рада
Всякому гаду,
И всякому зверю,
И о всякой вере.

Позже вступает в поэзию Блока то же демоническое начало, воплощенное в образе «Темнолицего», неизменно приходящего к поэту в час сумерек, чтобы томить страхом темных предчувствий...

В связи с этим во второй книге Блока встречаются совершенно новые темы, неожиданные для «верного раба Царицы», скромного служителя «Прекрасной Дамы». Как бы забыв свои храмы, кельи, паперти, лилии, обычную обстановку своих ранних стихов,— Блок рассказывает теперь, как —

По вечерам, над ресторанами,
Горячий воздух дик и глух...

Он признается теперь, что

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву,
Я искал бесконечно красивых
И бессмертно влюбленных в молву...

Поэт, который когда-то «молча ждал» «Прекрасной Дамы», теперь, проходя по улице, при свете газа, «куда глядят глаза», задает себе вопрос:

Не увижу ли *красной* подруги моей?

И действительно, навстречу ему идет

Вольная дева в огненном плаще.

Этот переход от «Прекрасной Дамы» к «красной подруге» еще резче выражен Блоком в его «Лирических драмах», появившихся вскоре после «Нечаянной Радости» (1908 г.). В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечноженственном, воплощая его в образ Коломбины, которая, в конце концов, оказывается «картонной невестой»[1], или вводя свою «Незнакомку» в круг пустых и как бы слепых людей. Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса.

Правда, в «Нечаянной Радости» Блок иногда пытается вернуться к прежним вдохновениям, даже уверяет:

Я не забыл *на пире хмельном*
Мою заветную свирель...

Но рядом с этим стоят и безнадежные признания:

Ты в поля отошла *без возврата...*
. . . .
О, исторгни *ржавую* душу,
Со святыми меня упокой!

Последними словами он как бы признает себя,— себя прежнего,— умершим.

III

Борьба двух начал, божественного и демонического, продолжается в поэзии Блока и в его третьем сборнике стихов

[1] Сам А. Блок в предисловии к «Лирическим драмам» дает иное толкование этого образа, но мы не считаем толкование автора для себя обязательным.

«Земля в снегу» (1908 г.), который сам автор называет «чашей горького вина».

В этой книге олицетворением демонического является образ «Снежной Маски», «Незнакомки», вовлекающей душу поэта в мир чувственной страсти, раньше чуждой его поэзии.

> Вот явилась. Заслонила
> Всех нарядных, всех подруг,
> И душа моя вступила
> В предназначенный ей круг,—

рассказывает нам поэт, как бы в виде вступления к изображаемой им драме страсти. Установив затем как свою новую заповедь убеждение,

> Что путь открыт наверно к раю
> Всем, кто идет путями *зла,*—

он шаг за шагом описывает этот свой, ведущий к раю, «путь зла»,— путь, на котором вырываются скорбные жалобы:

> Возврати мне, Маска, душу! —

или:

> Убей меня, как я убил
> Когда-то близких мне!

Стихи из книги «Земля в снегу» (особенно из ее второй части) принадлежат к числу наиболее сильных стихов Блока. В них есть вся непосредственность жизни, и местами они производят впечатление скорее как откровенные признания человеческой души, чем как создания поэта. Это — поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих. Господствующее чувство в этих стихах — ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной. Он несколько раз восклицает:

> Тайно сердце *просит* гибели...

———

> И погибнуть мне *весело...*

Книга завершается образом костра, на котором поэт чувствует себя распятым, в огне, на кресте страсти.

Это приближение к страсти, чувству земному, привело Блока и к общению со всей действительностью земли. В стихах сборника «Земля в снегу» почти на каждой странице мелькают образы повседневной жизни. То тащится «забитая лошадка бурая», то изображена «улица, улица... тени беззвучно спешащих тело продать», то нарисован портрет девушки, к которой «врывается силой» обольститель, то передано, как в переулках «пахнет морем» и «поют фабричные гудки», то в стих

врезывается грубое восклицанье «Эй Фекла, Фекла!», то поэт призывает к самой простой, уличной пляске:

Гармоника, гармоника!
Эй, пой, визжи и жги!

«Земля в снегу» уже бесконечно далека от стихов о «Прекрасной Даме», и сам поэт то предлагает: «Забудьте слова лучезарные», то, вспомнив свои стихи из «Нечаянной Радости» о том, что «Она» «в поля ушла без возврата», горько называет себя «невоскресшим Христом».

IV

Так постепенно отрекался А. Блок в своей поэзии от юношеских идеалов. Мистические гимны о служении «Прекрасной Даме» сменились страстными стихами о «красной подруге» и «Снежной Маске»; поэзия темных иносказаний, поэзия таинственных храмов, белых ступеней ожидания, поклонения — заменилась песнями о радостях и печалях «горестной земли», простыми изображениями повседневной жизни. Юноша, мечтавший быть пророком, стал поэтом.

Может быть, для А. Блока как поэта, по самой природе его дарования, такой путь был неизбежен. Искусство — всегда воплощение; даже все неопределенное, несказáнное оно должно высказать и определить в образах. Область вдохновений, создавших стихи о «Прекрасной Даме», была ограничена; чтобы найти новые силы для своей поэзии, Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни. Повторилась старинная басня об Антее, черпавшем силы от соприкосновения с землей.

В своей четвертой книге стихов «Ночные Часы» (1911 г.) Блок делает попытку окончательно отказаться от широких концепций своей юношеской поэзии. Он более не ищет примирения между двумя вечно враждующими началами бытия, но довольствуется более скромной ролью поэта-наблюдателя, поэта-изобразителя. В новых стихах Блока то «низкий дым стелется над овином», то треплются «три истертых шлеи», то стоит жандарм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной; перед нами то — модный литератор, «слов кощунственных творец», то — «трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», «быстрый лет санок», когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обвив», то — картины итальянских городов: Равенны, Венеции, Флоренции... В этих стихах Блока есть много непосредственной наблюдательности, много свежих образов, настоящее проникновение в человеческую психологию. Здесь мы встречаем тихие стансы «на смерть младенца», стихи о «ярости последней страсти», тягостные признания —

И стало все равно, какие
Лобзать уста, ласкать плеча,
В какие улицы глухие
Гнать удалого лихача,—

строгие наблюдения над кем-то с заломленными руками, кого

Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла...

Здесь же раздумия, посвященные родине, судьбам России,— раздумия, к которым Блок последнее время возвращается все чаще и чаще...

И едва ли не в одном только стихотворении «Ночных часов» слышится скорбь об утраченном прошлом, в тех стихах, где, описав свой «Знакомый Ад», глядящий ему в «пустые очи», поэт восклицает:

Где спутник мой? — О, где ты, Беатриче? —
Иду один, *утратив правый путь.*

V

Но остановиться на таком примирении Блоку все же не было суждено. Его новейшие стихи, появляющиеся в журналах, альманахах и газетах после издания «Ночных Часов» (1912—1915 гг.), вновь говорят о том, как трагически сознает поэт противоречия между своим настоящим и своим прошлым. Временно Блок мог принять скромный жребий — быть только поэтом, временно может и теперь создавать такие прекрасные строфы чистой поэзии, как его последние «итальянские» стихи (опять картины Венеции, Флоренции, Сиены и др.), но не в силах окончательно заглушить в себе воспоминания о более высоких мечтах юности. Темы «Земли в снегу» возрождаются в новых стихах Блока, но без того «упоения гибелью», которое ранее, как огненное зарево, застилало все другие настроения. Теперь — чувство чего-то лучшего, роковым образом невозвратно утраченного выступает в стихах Блока во всей своей обнаженности, придавая им порою исключительную силу и глубину.

«Да, *был* я пророком... Царем я не буду... Рабом я не стану... Но я человек...» — так определяет сам поэт пройденный им путь. Блок называет себя «падшим ангелом», признается, что, «покинув стражу, к ночи пошел во вражий стан», что «несбыточной мечты и на полжизни не хватило», наконец, в том,

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим...

В стихотворении, озаглавленном «К Музе», Блок вспоминает, что —

была роковая отрада
В попираньи заветных святынь...

И для своей «души опустошенной» поэт указывает один исход — хмельное забвенье:

Ах, не все ли мне равно!
Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,
Монотонной и певучей!
Вновь я буду пить вино!

Может быть, наибольшей силы этот пафос «трагического отчаянья» достигает в тех стихах, где поэт говорит не о самом себе, а хочет живописать жизнь так, как она ему теперь представляется. В двух стихотворениях «Totentanz» Блок изображает аптеку; в первом некий гость, добыв у еврея-аптекаря пузырек с надписью venena, сует его потом «из-под плаща двум женщинам безносым»; в другом — поэт готов признать, что ничего в мире и не может быть, кроме «бессмыслицы» и «тусклости»:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века,
Все будет так. *Исхода нет.*
Умрешь,— начнешь опять сначала...

Эта мысль завершается в другом стихотворении, где говорится, что *все* в мире должно —

Как этот мир, лететь *бесцельно*
В сияющую ночь...

«Бесцельность бытия» — это противоположный полюс тех настроений, которые заставляли отрока «зажигать свечи» и «беречь огонь кадильный»... Но самое страшное видит поэт даже не в том, что с «роковой отрадой» были «попираемы заветные святыни», что был он, по его образному выражению, «обожжен языками *преисподнего* огня» (причем добавляет: «не таюсь я перед вами»), а в том, что и в будущем может предстоять только то же самое. В знаменательном восьмистишии «Кольцо существованья тесно» Блок говорит нам, что пред ним «в грядущей мгле» мерещится «все тот же жребий»:

Опять — любить Ее на небе
И изменять Ей на земле.

Попыткой «любить Ее на небе» кажется нам последняя, романтическая драма Блока «Роза и крест». Драма проникнута мистическими настроениями романтического средневековья. Героиня драмы, Алиса, любит какого-то неведомого певца, которого никогда не видела, образ которого создала в мечтах, и, как лейтмотив, несколько раз повторяет его напев:

Сердцу закон непреложный —
Радость-Страданье одно!

Но это стремление «любить на небе» и в драме кончается «изменой на земле». Увидя своего певца, который оказался старым и некрасивым, Алиса изменяет ему с хорошеньким пажом Алисканом.

VI

Независимо от всех этих трагических внутренних переживаний Блок во все периоды своего творчества оставался истинным поэтом и подлинным художником. Сменялись настроения, душа то полна была «детской веры», то казалась «опустошенной», но художественное чувство торжествовало надо всем. Как для своих юношеских мистических чаяний, так для стихов о страсти и о гибели; как для изображения «Прекрасной Дамы», а потом «Незнакомки» и «Снежной Маски», так и для объективных картин ночной жизни Петербурга или красоты итальянских городов — Блок равно умел находить нужные ритмы и верные слова. И вместе с тем, при всем разнообразии настроений, воплощенных в его стихах, Блок умел сохранить везде свой единый, особый стиль, который выделяет его из ряда других поэтов, делает из него «maître'a», основателя отдельной, «блоковской» школы, ныне уже не малочисленной.

По технике стиха, по приемам творчества Блок — ученик Фета и Вл. Соловьева; если позднее Блок и подвергался влиянию других поэтов (в том числе Пушкина), то оно уже не могло изменить сложившийся характер его стиха. Но, отправляясь от техники Фета, Блок уже в своих ранних стихах претворял ее в нечто свое, самостоятельное и до последнего времени продолжает развивать и совершенствовать свой стих. При этом творчество Блока всегда остается чисто лирическим; он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным признакам предметов и явлений, но согласно с своим субъективным отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами; личность поэта всегда перед читателем.

Благодаря этому не только юношеские стихотворения Блока, но и его позднейшие создания требуют от читателя большого напряжения внимания. Должно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами, явную для поэта, но не всегда выраженную, а главное, каждое отдельное стихотворение — принимать как одну главу из длинного ряда других, дополняющих и объясняющих ее. Так, например, только тому, кто сжился с поэзией Блока в ее целом, становится вполне понятно такое его стихотворение:

Ты оденешь меня в серебро.
И, когда я умру,

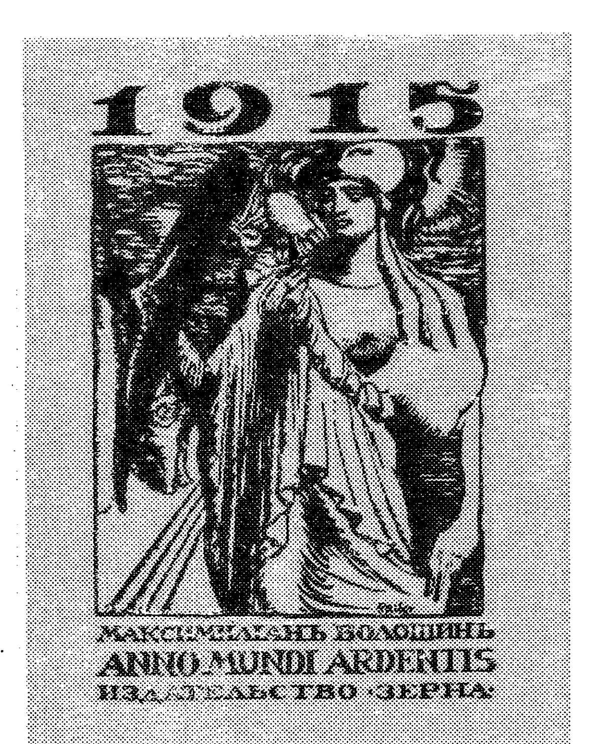
Выйдет месяц, небесный Пьеро,
Встанет красный паяц на юру.
Мертвый месяц беспомощно нем...
Никому ничего не открыл.
Только спросит подругу — зачем
Я когда-то ее полюбил.
В этот яростный сон наяву
Опрокинусь я мертвым лицом.
И паяц испугает сову,
Загремев под горой бубенцом...
Знаю, сморщенный лик его стар
И бесстыден в земной наготе.
Но зловещий исходит угар —
К небесам — к высоте — к чистоте.

С этим же связана наклонность Блока не называть в стихах действующих лиц; он охотно ставит одни глаголы: «поднимались из тьмы погребов», «выходили», «смеялись», предоставляя читателю угадать, кто поднимался, кто выходил, кто смеялся.

Почти всегда стих Блока музыкален. Он умеет находить напевность в самом сочетании звуков (напр.: «По вече*ра*м над ресто*ра*нами») и даже несколько чуждается полной точности размера. У Блока, например, не редкость — лишняя стопа в отдельном стихе. Никто по-русски так удачно не писал сочетаниями двух- и трехсложных стоп, как Блок (стих, обычный в «Книге песен» Гейне). Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и дает свои произвольные, нестрофические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства. Вместе с тем есть в стихе Блока невыразимое своеобразие, дающее этому стиху самостоятельное место в русской литературе.

Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, оснеженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — светел, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов. Притом ничего показного, ничего рассчитанного на эффект нет в этих вольностях Блока. Он любит и умеет скрывать свою смелость, так что она становится видна только внимательному наблюдателю.

Среди современных поэтов Блок занимает вполне определенное положение. Он не повторяет чужих тем, но с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души. Это придает его поэзии особую свежесть, делает все его стихи жизненными, позволяет поэту постоянно откры-



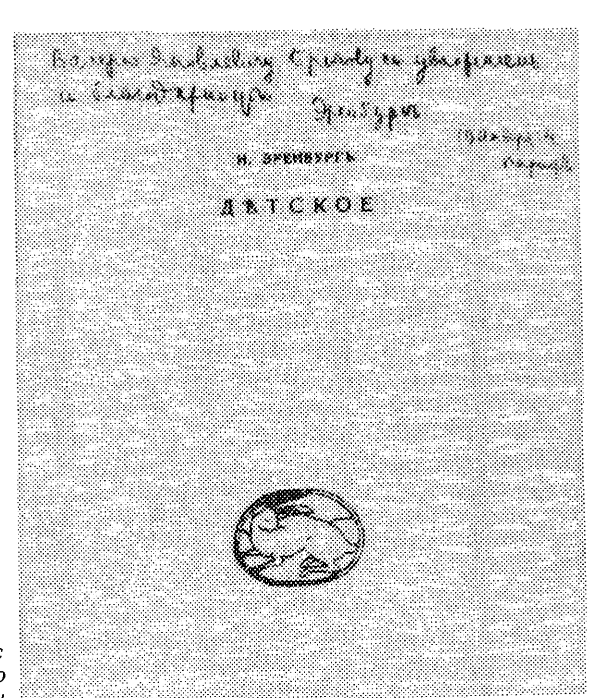
Максимилиан Волошин. Anno mundi ardentis, 1915. М., 1916. Обложка работы Л. Бакста

вать новые и новые источники вдохновения. Блок как-то сразу создал свой стиль, во многом самобытный, но не замкнулся в нем и в каждой своей новой книге ищет новых путей для своего творчества. Большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам, он во всех своих созданиях остается красивым и завлекательным. Его стихи как бы просят музыки, и, действительно, многие его стихотворения были положены композиторами на музыку. Интимная поэзия Блока никого не может оттолкнуть от себя с первого взгляда, но для своего настоящего понимания требует вдумчивости и внимания. Надо войти в круг переживаний поэта, чтобы полно воспринять их; надо вчитаться в его стихи, чтобы вполне оценить их оригинальность и красоту.

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН. ANNO MUNDI ARDENTIS **1915. Изд-во «Зерна». М., 1916 г. Ц. 75 к. Стр. 72.**

Новая книга М. Волошина приводит на память меткий афоризм Д. С. Мережковского: «Самое несносное в литературе это — когда писатель непросто говорит о простом; самое

прекрасное — когда говорит просто о непростом; среднее место занимают писатели, говорящие просто о простом и непросто о непростом». М. Волошин принадлежит к последнему типу писателей: говорить «о простом» ему органически не свойственно, но говорить «просто» ему недоступно. М. Волошин всегда говорит «непросто», напряженно и вычурно о «непростом», сложном и глубоком. Как выисканно заглавие книги: «Anno mundi ardentis», так трудна ее тема: современная война с точки зрения мировой, даже космической. В великой борьбе наших дней М. Волошин видит осуществление апокалиптических откровений, себя же представляет провидцем, который «в начальный год Великой Брани» был «восхищен от земли», поставлен «на замóк небесных сводов» и слышал прорицание «шестикрылатых Вестников». Обилие прописных букв, наприм., для таких слов, как Земля, Потоп, Бездна, Сеятель, Ложь, и цитат из Библии обличают намерение автора сказать нечто важное, но настойчивая забота говорить непременно умно, непременно красиво, непременно оригинально, не так, как другие,— лишает книгу светлости, прозрачности и легкости, составляющих высшее очарование поэзии. Спасают автора воспитанный вкус и своеобразная эрудиция, но прежде всего значительность тем, воспринятых серьезно. Своими несколько тяжелыми ритмами, своими слишком исхищренными рифмами, своими словно поставленными на котурны образами М. Волошин не в силах выразить вполне то большое, чтó смутно прозревает; но это большое за его стихами все же чувствуется, и потому они не производят впечатления несоответствия с огромными событиями «года воспламененного». Книга М. Волошина — одна из немногих книг о войне, особенно в стихах, которые читаешь без досады, без чувства оскорбления, но с волнением, хотя его источник — не в поэте, а в величии переживаемого нами. Среди тягостного убожества и вопиющей пошлости современных «военных стихов» стихи М. Волошина, при всей надуманности их стиля, при всех их внутренних и внешних недостатках,— благородное исключение. В тех случаях, когда М. Волошин преодолевает свою «непростоту», наприм., в картинах Парижа во дни войны,— возникают стихотворения, которым можно радоваться непосредственно. Но чаще стихи М. Волошина похожи на иератические сосуды литого серебра, которые искусный резчик затейливо украсил хитрыми, заплетенными узорами, требующими пристального внимания и подготовленного к такой красоте глаза.



И. Эренбург. Детское. Париж. 1914. Обложка работы Е. Ширяева с дарственной надписью автора В. Я. Брюсову

И. Эренбург. Стихи о канунах. М., 1916. Ц. 1 р. 50 к. Стр. 172.— Он же. Повесть о жизни некой Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей. 1916. (Место изд. и цена не указаны.) Стр. 32. (литографир. изд. в 100 экз).— Он же. Отрывки из Большого Завещания, баллады и разные стихотворения Франсуа Вийона (перевод). Изд-во «Зерна». М., 1916. Ц. 1 р. Стр. 56.— Он же. О трех рыцарях и о рубахе. Французская повесть XII века (перевод). Текст и рисунки резаны на дереве И. Лебедевым. Изд-во «Зерна». М., 1916. Ц. 3 р. Стр. 81.

Среди наших молодых поэтов безусловно заслуживает внимания И. Эренбург. Эмигрант прямо со школьной скамьи, он принужден был развивать свое дарование вне влияния русских литературных партий и кружков. Отголоски наших литературных споров, по-видимому, слабо доходили до И. Эренбурга, хотя в его стихах и чувствуется некоторое воздействие русского футуризма. Сильнее влияли на творчество молодого

поэта новые французские поэты, произведения которых И. Эренбург усердно переводит, издав уже несколько сборников таких переводов: «Поэты Франции» (П., 1914), «Франсис Жамм» (М., 1913), из прежних особенно — Ж. Лафорг, из новейших — бывшие «аббеисты». Наконец, в ранних стихах И. Эренбурга слышались отзвуки стихов К. Бальмонта, А. Блока и, кажется, стихов пишущего эти строки. Но с каждой новой книгой молодой поэт все более освобождается от чужих влияний и все более обретает свой стих, свой стиль и свой круг тем.

Внимание И. Эренбург заслуживает главным образом серьезностью своего отношения к поэзии. Видно, что для И. Эренбурга стихи — не забава и, конечно, не ремесло, но дело жизни, которое он, худо ли, хорошо ли, пытается выполнить со всем усердием «раба верного». Молодой поэт настойчиво хочет сказать «свое» (что и есть последняя цель поэзии) и бесстрашно, беспощадно раскрывает свою душу перед читателями, в уверенности, что «высшая искренность есть и высшее искусство». Нет поэтому у И. Эренбурга гладких стишков на темы, издавна признанные «поэтическими», нет перепевов общепризнанных образцов поэзии и нет той ложной красивости и того дешевого мастерства, которые так легко приобретаются в наши дни широко разработанной техники стихотворства (вернее сказать, все это встречалось в первых книгах И. Эренбурга, но постепенно он сумел преодолеть соблазн поверхностного успеха). При первом чтении стихи И. Эренбурга скорее отталкивают читателя, который встречает такие, например, строки: «Я не на небе,— Я не в аду.— Кувыркались черные медведи — В моем, на ниточке подвешанном саду». Можно сначала подумать, что имеешь дело с грубым оригинальничаньем в духе авторов «Трубы марсиан». Но более внимательное чтение убеждает, что стихи И. Эренбурга — поэзия искренняя, что они не выдуманы, а выжиты, рождены в тоске и муках.

Все это, однако, не значит, что И. Эренбург уже достиг того, к чему стремится. Напротив, он еще очень далек от цели. Хотя им выпущено уже более десятка книг и книжек, среди них нет ни одной, удовлетворяющей сколько-нибудь взыскательные требования, и даже просто удачные стихотворения считаются в этих книгах единицами. Наоборот, стихов совсем не удавшихся, порой оскорбительных (как целая книжка «Будни»), а порой почти комичных у И. Эренбурга очень много, и нет ничего легче, как цитатами высмеять молодого поэта. Основной грех всего творчества И. Эренбурга составляет его подчиненность теориям. Редко он отдается искусству непосредственно; чаще насилует вдохновение ради своего *понимания* поэзии. Сознательно избегая трафаретной красивости, И. Эренбург впадает в противоположную крайность, и его стихи незвучны, не напевны, а предпочтение поэта к отдаленнейшим

ассонансам (вместо рифмы) лишает их последней прикрасы. Боясь всякого лицемерия, всякой условности, И. Эренбург тоже заходит слишком далеко и почти исключительно изображает лишь отвратительное и в своей душе, и в окружающем. Всего более привлекают внимание И. Эренбурга гнойники верхов современной культуры. Выследить все позорное и низменное, что таится под блеском современной европейской утонченности,— вот задача, которую (сознательно или бессознательно) ставит себе молодой поэт. И он, с решимостью хирурга, вскрывающего злокачественный нарыв, обнажает в своих непоющих стихах и тайные порывы собственной души, в которых не каждый решится сознаться, и все то низменное и постыдное, что сокрыто под мишурой нашей благовоспитанности и культурности. Как положительное начало поэзия И. Эренбурга противополагает этому религиозность, несколько в духе католической мистики. Впрочем, эта сторона его поэзии пока развита слабее, чем сторона отрицательная. Религиозные мотивы в стихах И. Эренбурга еще только бродят, не получая отчетливого выражения.

Если бы все свои прозрения И. Эренбург был в силах облекать в подлинно художественную форму, мы уже имели бы прекрасного поэта. Пока же его стихи — только залог, в котором при внимательном рассмотрении угадываешь высокие возможности. И. Эренбург со своими десятью книгами, наполненными корявыми, иногда непристойными стихами, среди которых редко мелькает сильное четверостишие или глубокая мысль, пока не написал *ничего*. Напишет ли он что-нибудь, достойное великого имени поэта? Мы не беремся предсказывать, но думаем, что это скорее можно ожидать от И. Эренбурга, нежели от авторов многих современных сборников стихов, легкость, изящество и «поэтичность» которых соблазняют и читателей, и некоторых критиков.

ВЛ. НЕЛЕДИНСКИЙ. ТОМЛЕНИЕ ДУХА. Вольные сонеты. Пгд., 1916. Ц. 2 р. Стр. 134.

Эпиграф книги напоминает, что «суровый Дант не презирал сонета...». Должно быть, эти строки приходят на память многим из современных поэтов, так как последнее время в русскую поэзию льются целые потоки сонетов. Не говоря о том, что в редком сборнике стихов теперь не встретишь отдела сонетов (см., например, сборники гр. А. Салтыкова «По старым следам», К. Липскерова «Песок и розы» и др.), достаточно указать, что недавно Вяч. Иванов, К. Бальмонт и Н. Шульговский напечатали по «венку сонетов» и что К. Бальмонт издает, как сообщалось, целую книгу исключительно сонетов, числом

свыше ста (многие из которых уже появились в печати). Из 126-ти сонетов составлена и книга г. Нелединского. Можно подумать, что исполняются заветные чаяния гр. П. Бутурлина, даровитого, мало оцененного поэта (ум. в 1895 г.), который считал высшей формой лирики именно сонет, его культу посвятил всю свою жизнь и писал в своей автохарактеристике: «Но я хочу, до вечной ночи, создать на родине сонет...»

Если разуметь под сонетом только стихотворение в 14 строк, такое пристрастие должно будет признать ни на чем не основанным. Почему мысль поэта принуждена замыкать себя в предел такого-то числа строк и слогов, не более, не менее? Однако внимательное изучение сонетов больших мастеров показывает, что в подлинном сонете внешней форме соответствует и идейное содержание. Сонет делится на *две* части, каждая с особой рифмовкой: два четверостишия и две терцины; согласно с этим, сонет заключает и *две* идеи, две «поэтических мысли». Первое четверостишие служит для спокойной «экспозиции» первой, основной мысли; второе — для ее «патетического» развития; первая терцина вводит новую мысль, противополагаемую первой, как бы ее опровергающую; наконец, вторая терцина (иногда только два последних стиха) дает синтез этих двух идей, их примирение в высшем единстве. Такое построение сонета сообщает ему внутреннюю цельность и оправдывает сжатость, замкнутость и неизменность его формы. Конечно, и при таком толковании только определенный ряд художественных замыслов требуют для себя формы сонета. Простые описания или лирические излияния могут быть втиснуты в рамки сонета лишь насильственно. Только по содержанию, где есть две обособленных идеи,— теза и антитеза и их конечное согласование в синтезе — естественно облекается в форму восьмистишия и двух трехстиший.

Сонеты г. Нелединского не удовлетворяют выставленным нами требованиям. Вместе с автором эти сонеты надо признать «вольными», не потому только, что в них нередко перемешаны терцины и квартины, что размеры их небрежны (смешение 4-х, 5-ти и 6-тистопных стихов) и еще небрежнее рифмовка, но прежде всего потому, что их содержание не стоит ни в каком соответствии с формой. Автор излагает свои мысли о современных поэтах, об Италии и Англии, о религии и смерти, но остается непонятно, зачем каждое такое размышление укорочено до 14-ти строк или растянуто на это число стихов. Впрочем, в книге есть отдельные неплохие стихи, автор способен и любит мыслить, в манере его письма чувствуется некоторая «школа», для дебютанта всего этого было бы достаточно, но кое-что в книге, хотя для нас имя г. Нелединского ново, заставляет догадываться, что он — не новичок в литературе.

Ив. Коневской. Стихи и проза. М., 1904. Обложка

ИВАН КОНЕВСКОЙ

(1877—1901 гг.)

1

В 90-х годах миновавшего века на литературном горизонте замерцала новая звездочка, замеченная, впрочем, очень немногими, особенно внимательными и чуткими наблюдателями: молодой поэт, выступивший под псевдонимом Иван Коневской. По своим убеждениям, склонностям и характерным особенностям начинающий писатель примыкал к кругу тех, кого тогда называли «декадентами» и «символистами», так как слово «модернизм» еще не было в ходу, и кто сами говорили о себе как о деятелях «новой поэзии» и «нового искусства». В ту эпоху, в 90-х годах, течение «модернизма» в русской литературе еще не определилось, не влилось в устойчивые русла, а пробивалось там и сям отдельными ручейками. «Северный вестник», где впервые выступили «старшие» символисты (Д. Мережковский, Н. Минский, З. Гиппиус, отчасти Ф. Сологуб и К. Бальмонт), прекратился в 1898 г.; «Мир искусства», вновь объединивший эту фалангу и привлекший к ней новые силы, был основан в 1899 г., первоначально — как орган исключительно пластических искусств; московское издательство «Скорпион», объединившее петроградские и московские группы «символистов», начало свою деятельность лишь в конце 1899 г.;

«Новый путь» должен был возникнуть в конце 1902 г. Таким образом, в конце 90-х годов «символисты» были лишены объединяющего центра, «своей» редакции, и жили жизнью маленьких «кружков», собираясь в Петрограде — у Ф. Сологуба, у Вл. Гиппиуса, реже у Мережковских, в Москве — у К. Бальмонта и у пишущего эти строки.

И. Коневской — не знаю в точности, каким путем — сблизился с Вл. Гиппиусом, который, хотя сам почти ничего не печатал, литературой интересовался живо и поддерживал отношения и с литературными кругами, и с молодежью, стремящейся на путь писательства. К юношеским опытам Коневского сам Вл. Гиппиус отнесся довольно холодно как к проявлениям крайнего «декадентства», но мы, москвичи, узнав эти стихи нашего нового собрата по литературной школе, напротив, оценили их очень высоко. Лично я, прочтя переданную мне Вл. Гиппиусом тетрадь с первыми поэмами Коневского, без колебания признал в нем уже сложившегося мастера и поспешил познакомиться с их автором как с «товарищем по оружию». Через меня Коневского узнал К. Бальмонт, и я помню, с каким восторгом одно время он говорил о юноше-поэте. Памятником этого первого увлечения осталась «Книга раздумий», сборник стихов, изданный К. Бальмонтом, где он поместил свои стихи рядом не только с моими (чего он давно хотел), но и со стихами почти никому тогда не известного Коневского (четвертым участником «Книги раздумий» был художник-поэт Модест Дурнов). Когда в 1899 г. стал сорганизовываться «Скорпион», Коневской был единодушно принят в круг его участников как естественный, неизбежный член группы. Так случилось, что Ив. Коневской в общем представлении вошел в состав кружка «московских символистов», сотрудников «Северных цветов».

Между тем нельзя сказать, чтобы такая группировка вполне отвечала внутренним устремлениям самого Коневского. Разумеется, между ближайшими деятелями «Скорпиона» (С. А. Поляков, К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, автор этих строк) и Коневским было много точек соприкосновения: мы все были воспитаны на одних и тех же книгах: равно признавали своими «учителями» Ницше, Метерлинка, французских «символистов» от Малларме и Верлена до Вьеле-Гриффина и Верхарна, д'Аннунцио, а в прошлом — Эдгара По, прерафаэлитов, Бодлера; важнее того, у нас у всех был общий «враг»: все, отрицавшие самодовлеющее высокое значение искусства и желавшие обратить поэзию в «служанку общественности». Но за пределом этих общих черт Ив. Коневской многим и очень многим решительно отличался от нас. Не примыкая к тому нео-христианскому движению в русском модернизме, вождем которого вскоре выступил Д. Мережковский и к которому позднее тесно примкнул новый деятельный член «Скорпиона» — Андрей Белый, Иван Коневской был в гораздо большей степени настроен мис-

тично, нежели весь московский кружок. Коневской был совершенно чужд того *культа формы* в поэзии, которому мы, москвичи, служили тогда до самозабвения. В последнем счете для Коневского поэзия все же была только *средство,* а никак не «самоцель». В каком бы то ни было смысле формула «искусство для искусства» была для Коневского неприемлема и даже нестерпима. Может быть, именно это внутреннее, не вполне обеими сторонами сознаваемое, различие и повело в дальнейшем к решительному расхождению Ивана Коневского и К. Д. Бальмонта...

Ныне настоящее имя Ивана Коневского давно названо в печати. Он родился в 1877 г. в семье, принадлежавшей к старинной дворянской фамилии Ореусов, выходцев из Швеции (между прочим, последнее обстоятельство и заставляло Ивана Коневского впоследствии жалеть, что он не избрал себе другого псевдонима, Иван Езерский, который прямо напоминал бы, что автор происходит «от тех вождей, чей в древни веки парус дерзкий поработил брега морей...»). Ближайшие предки Коневского все были военные, как и его отец, Ив. Ив. Ореус, после боевой карьеры дослужившийся до чина генерал-от-инфантерии и бывший видным писателем по военным вопросам (род. в 1830 г., ум. в 1909 г.). Будущий поэт был последним ребенком в семье и вместе с тем — единственным, так как другие дети все умирали в раннем возрасте. Когда родился последний сын, Ваня, впоследствии — Коневской, отцу было уже за 50 лет; мать умерла немного лет спустя. Естественно, что старик Ореус всю силу своей любви, все заботы своей жизни сосредоточил на своем маленьком сыне, единственном близком существе в мире. Создалась семья из двух лиц: старика-отца и ребенка-сына; третьим членом был дядя мальчика, деверь генерала Ореуса (муж его сестры), одних с ним лет и издавна с ним дружный. В такой обстановке, в глубоком уединении, протекло все детство Коневского.

Генерал Ореус был человек широко образованный, начитанный, умный, конечно, «консерватор» по общему складу политических убеждений (иначе он не мог бы по совести занимать свой пост), но не только без крайностей, но даже с некоторым «либеральным» уклоном, глубоко религиозный (описываю его таким, каким знал лично, в последние годы его жизни). Старик поставил себе целью — дать сыну лучшее, насколько он мог, образование, но сознательно, воспитывая своего Ваню, не хотел стеснять свободу его развития; такое отношение несколько даже неожиданно со стороны человека, впитавшего в себя дух воинской дисциплины. Мальчику с очень раннего возраста была предоставлена некоторая самостоятельность: у него были всегда карманные деньги, в расходовании которых никто не спрашивал отчета, и ему разрешено было читать все без исключения по своему детскому и отроческому выбору. Как все дети, выросшие

без товарищей, в среде взрослых, Коневской развился рано; одиночество и слабое здоровье влекли его не к играм на вольном воздухе, а к тихим занятиям за столом, прежде всего к книгам; предоставленная свобода позволяла использовать досуг по своему усмотрению. Живя постоянно в тесном общении друг с другом, большую часть времени проводя вдвоем, зимой — в Петрограде, летом — обычно в Финляндии, отец и сын, конечно, были связаны не только любовью, но и странной при различии лет дружбой. Наслаждаясь этой дружбой, отец верил, что у них с Ваней одни и те же убеждения, одинаковые взгляды на все, общая вера и общие идеалы. Старик не замечал, что с очень ранней поры, под влиянием тех условий, в какие он сам поставил жизнь сына, их пути стали расходиться, чтобы незаметно уйти очень далеко один от другого.

Генерал отдал своего сына в классическую гимназию, прямо в 3-й класс. До этого Коневской учился дома, с помощью отца, гувернанток, учителей, и уже в детстве успел приобрести разнообразнейшие знания: между прочим, хорошо усвоил иностранные языки (французский и немецкий, позднее изучил и английский). В гимназии, попав в уже сплотившийся круг одноклассников, Коневской не мог сойтись с ними по-товарищески и до конца школы остался наполовину чуждым ей. Привыкший к одиноким раздумьям, к серьезному чтению, к беседам со взрослыми, Коневской не умел войти в обиход гимназической жизни, с ее мальчишескими проделками, обманыванием учителей при помощи подстрочников и, позднее, увлечением характерной школьной «эротикой». Гимназия мало изменила Коневского: он учился хорошо, но по-прежнему упивался чтением, развивался самостоятельно, можно сказать, тайно, и, во всяком случае, не нашел в школе ни одного друга. Окончив курс гимназии, Коневской, по сознательному выбору, поступил на историко-филологический факультет Петроградского университета.

В эту именно эпоху — не знаю, в последний гимназический или первый студенческий год Коневского — обнаружилась, и как-то внезапно, выросшая пропасть между ним и отцом. Старик Ореус рассказывал об этом (уже по смерти сына) с большой кротостью и явно уменьшая значение события, но все же чувствовалось, что то было крайне тяжелое для отца открытие. Генерал мало заглядывал в те сборники стихов, которые запоем читал будущий поэт, совсем не открывал тетрадей, куда тот уже записывал свои «Мечты и думы» (название первой и единственной книги Коневского), и, разумеется, ничего не знал о его душевных переживаниях. Старик видел, что добрый, правдивый, впечатлительный мальчик превращался в скромного, застенчивого и целомудренного юношу, и думал, что сын развивается вполне согласно с надеждами отца... Какая-то случайность, какой-то пустой разговор сразу открыл старику глаза на действительность. Перед ним был юноша, правда, застенчивый и

целомудренный, но впитавший в себя и мрачную поэзию «Цветов зла», и утонченный яд Данте-Габриэля Россетти, и безнадежный скептицизм Жюля Лафорга, и остроту переживаний Кнута Гамсуна,— сотни вещей, старику совершенно чуждых и во многом непонятных. Отец пожелал узнать стихи Коневского, которые тот до того времени ревниво скрывал от всех; эти странные стихи, конечно, глубоко поразили старого генерала, для которого русская поэзия кончалась Лермонтовым. Отец почувствовал, что он в первый раз в жизни не понимает сына...

Разрыв обошелся без внешнего надлома. Генерал Ореус и Коневской, отец и сын, остались если не друзьями, то приятелями. Старик все же сделал несколько попыток «остеречь» юношу, вернуть его на «правый» путь, но встретил решительный отпор: одинокие раздумия выковали в Коневском сильную волю, которую он и противопоставил даже любимому отцу. К чести генерала должно отнести, что он не стал упорствовать; он покорился свободному решению сына, потому что с самого начала решил предоставить ему свободу. И только в одном старик остался неумолим: он не позволил сыну выступать в литературе под своим именем, заставил его взять себе все скрывающий псевдоним. Даже после безвременной кончины юноши Коневского генерал Ореус не разрешил назвать в печати настоящее имя поэта. Оно стало общеизвестно лишь по смерти генерала.

Кстати, летом, по окончании гимназии, Коневской уехал в маленькое путешествие, один, без отца, по Германии и Австрии. Он побывал в Вене и Мюнхене, постранствовал пешком по Тюрингии и слушал Вагнера в Байрейте. В следующем году путешествие повторилось. На этот раз Коневской ехал морем до Любека, видел Рейн, посетил Швейцарию и северную Италию. Эти две поездки положили грань между прежним мальчиком Ваней, жившим душа в душу со стариком отцом, и самостоятельным юношей Иваном Коневским, поэтом-«декадентом», желанным гостем некоторых литературных кружков. Отец примирился с судьбой, неизменной судьбой «отцов и детей», и даже старался, сколько мог, войти в круг новых интересов сына: знакомился с его новыми друзьями, присутствовал на их собраниях, уверял других, а может быть, и самого себя, что ему нравятся некоторые стихи «Ивана Коневского» (между прочим, «Утренний привет» посвящен «отцу»). Но, разумеется, подлинной внутренней близости между стариком и юношей уже не было. К посмертному собранию сочинений Коневского приложен биографический очерк, написанный отцом. В этом очерке старик откровенно сознается, что, разбирая библиотеку сына после его смерти, был «изумлен разносторонней начитанностью юноши», и добавляет: «Великими мыслителями и великими художниками сложены были в его душу и в его ум великие богатства, но этим семенам не суждено было возрасти в полной мере и дать свой плод» (да и то, сколько помнится, слова «в полной мере» вставлены редактором издания).

2

Внешняя литературная жизнь Коневского, когда его стихи перестали быть достоянием одного их автора, обнимает всего не полных четыре года, 1898—1901. Правда, еще в 1896 г. одно стихотворение Коневского (сонет «Снаряды») было напечатано в «Книжках Недели», но оно прошло никем не замеченным. Сколько нам известно, то была едва ли не единственная попытка молодого поэта проникнуть в печать, если не считать статьи о Бёклине, посланной в «Мир искусства» и не принятой редакцией. Кроме того, Коневской посылал еще тетрадь своих стихов Н. М. Минскому, которому одно стихотворение очень понравилось (так что он заучил его наизусть), но знакомство на том и оборвалось. Коневской взял у Минского свою тетрадь обратно и больше не появлялся; может быть, юноша-поэт ожидал более сочувственного отношения к своему творчеству,— не знаю.

После знакомства с В. Гиппиусом, с К. Бальмонтом, со мною Коневской имел случай лично узнать (по крайней мере был представлен) большинство петроградских и московских поэтов, более или менее интересовавшихся «новой поэзией». Но замкнутая натура Коневского не легко открывалась для новых отношений. Ему случалось бывать на многолюдных собраниях, но круг его «друзей» оставался крайне ограниченным. Кроме товарищей детства Ф. А. Лютера, Конради, Ив. Билибина (художника), Н. М. Соколова и др., Коневской, довольно быстро разойдясь с К. Бальмонтом, сохранил, кажется, хорошие отношения только с двумя из позднейших знакомых: с В. Гиппиусом и с пишущим эти строки. Со мною Коневской поддерживал деятельную переписку, делясь своими «мечтами и думами», посылал мне свои новые стихи и беспощадно критиковал мои, самым откровенным образом высказывая свои суждения: «последнее ваше стихотворение меня не удовлетворяет» или «отвергаю ваши опыты в духе Тютчева» и т. под. Кстати сказать, Коневской везде, и в личной беседе и в письмах, оставался тем самым, каким был в своей поэзии, говорил и писал письма тем же самым «трудным», запутанным языком, каким слагал свои стихи.

У Коневского была глубокая, нерушимая уверенность в том, что его поэзия — хороша и значительна. Он чувствовал, он сознавал себя большим поэтом, этого сознания ничто не могло поколебать. Еще почти мальчиком — до нашего знакомства (вероятно, в 1896-м или 1897 г.) — он писал во Францию своим любимым поэтам, Верхарну, Анри де Ренье и Фр. Вьеле-Гриффину, прося их сообщить некоторые подробности их биографии и рекомендуя себя как русского писателя, намеревающегося ознакомить, в переводах, русскую литературу с творчеством французских символистов. Я видел ответные письма, и, судя по

ним, вопрос был составлен в выражениях, не оставляющих сомнения, что автор имеет все возможности исполнить свое намерение. Вероятно, французским поэтам не могло прийти в голову, что им пишет гимназист, не печатавший ни одной строки. Произошло это вовсе не от желания Коневского выставить себя не тем, чем он был на самом деле (в биографическом очерке, написанном отцом, справедливо сказано, что Ваня Ореус «просто не умел лгать»): нет, Коневской был искренно убежден, что он вполне в силах впервые представить русским читателям новую французскую поэзию в ее истинном виде. Позднее Коневской не раз говорил, как его смущает и тревожит, что он «все еще» не исполнил обещаний, данных Верхарну и др. Подобно этому в разговорах, напр., с К. Бальмонтом, Коневской, как-то невольно, принимал тон «старшего» и начинал указывать те и другие, как ему казалось, недостатки в стихах своего собеседника, что выходило несколько комично.

Когда в 1899 г. К. Бальмонт предложил издать «Книгу раздумий», альманах, в котором рядом со своими стихами хотел поместить стихи Коневского, тот принял это как справедливую дань со стороны старшего собрата достоинству своих стихов. Ни на минуту Коневской не мог даже помыслить, что К. Бальмонт оказывает ему благородную услугу, связывая свое уже «признанное» и «чтимое» имя с именем никому не известного поэта-дебютанта. «Я подберу для альманаха образцы всех сторон моего творчества»,— наивно говорил мне Коневской, так как всегда это свое «творчество» видел как бы посторонними глазами критика. (Характерно в этом отношении, что по поводу своих «Гномов» Коневской писал мне: «Я не решаюсь включить их в состав истинного творчества моего...») «Книга раздумий» была встречена глумлением газетной критики. Это нисколько не затронуло Коневского: он уверял даже, что приятно «попасть на зубок» уличному гаеру, ибо такова неизбежная стадия, через которую проходят все истинные таланты. Впрочем, Коневской всегда с величайшим благодушием относился к выпадам современной журналистики против «декадентов» и, кажется, был бы даже огорчен отсутствием их, так как это нарушило бы его предвзятые представления об исторических судьбах литературных школ.

Зима 1898—1899 г. важна в жизни Коневского еще тем, что в эту пору он пережил свою «первую» — вместе с тем и последнюю — любовь. Обращено это чувство было к той же особе, которой посвящена «Праздничная кантата», под которой читаем: «Анне Николаевне Г.». Раньше, в 1897 г., в стихотворении «Многим в ответ», Коневской писал:

Я не любил. Не мог всей шири духа
В одном лице я женском заключить.
Все ловит око, все впивает ухо,
И только *так* могу в любви почить.

. . . .

Так,— обнимусь я с женской красотою,
Но через миг — с горой или ручьем...

(Кстати сказать, именно эти стихи когда-то особенно нравились К. Бальмонту.) Однако «естество», по терминологии Коневского, оказалось сильнее, чем соображения юного философа. Коневской влюбился самым обычным образом и должен был признаться:

Нет! один я — не все мирозданье.
Выйди, мой воплощенный двойник!

В последнем поэт ошибался: та, кого он любил, отнюдь не была «его воплощенным двойником». Напротив, ей было органически чуждо все особенно дорогое и близкое Коневскому: его миросозерцание, его любимые авторы, его постоянная углубленность. Вот как, на своем условно-поэтическом языке, Коневской изображал свои попытки обратить на себя внимание той, кого любил:

Я расточал блага своих мечтаний,
Я в тысячи лучей их разбивал,
Построил много радужных я зданий...

Все эти попытки остались безуспешными. Любовь поэта-философа не встретила взаимности. Пришли дни, когда сам Коневской должен был признаться:

Да, все бегут часы, но уж не так, как прежде,
И светы радуют, и волны дум растут,
Но места нет в душе единственной надежде:
Восторги первой страсти не взойдут...

А «она»? К ней поэт мог применить свои стихи, написанные после «первой встречи»:

И снова носится бесцельно
Она по пустошам земли,
Не вняв тому, что так смертельно
К ней мчится из моей дали.

Коневской вернулся к своим одиноким раздумьям. Весной 1900 г. он уехал с отцом в Финляндию, в пансион «Рауха», где Ореусы и прежде проводили часто лето. 3 мая Коневской писал в письме: «Все последнее время чувствовал большой упадок деятельных сил... Теперь слегка оправляюсь». И позже, из «Раухи», 1 июля: «Я прихожу в себя по-прежнему на милом мне граните». Тогда же Коневской приступил к изданию сборника своих стихов, «Мечты и думы», который остался единственной его книгой, вышедшей под наблюдением автора. Первоначально Коневской предполагал включить в сборник и свои переводы (в прозе) английских, французских и немецких поэ-

тов: соображения материальные (стоимость издания) заставили от этого плана отказаться. «Мечты и думы» обнимают стихи автора и отрывки в прозе, расположенные приблизительно в хронологическом порядке, от 1895-го по апрель 1899 г. Издание сделано, должно сознаться, неумело, так что в нем отсутствует, напр., оглавление.

За последние годы своей жизни, 1900—1901, Коневской принимал участие и в некоторых других изданиях. Для «Собрания стихов» А. Добролюбова, изданного к-вом «Скорпион», Коневской написал вступительную заметку «К исследованию личности А. Добролюбова» — писателя и мыслителя, которым живо интересовался. В «Северных цветах», альманахах к-ва «Скорпион», Коневской поместил, кроме нескольких стихотворений, статью о «Мировоззрении Н. Ф. Щербины» и полемическую заметку «Об отпевании новой русской поэзии», направленную против суждений З. Н. Гиппиус; к этой заметке Коневской одно время прибавил было чрезвычайно резкие, по его выражению, «поносные слова», однако в последнюю минуту, при печатании, выкинул их. Наконец, в «Литературный сборник» студентов Петроградского университета Коневской дал «Песнь изгнанника»: «Из той унылой Сариолы...»

Весной 1901 г. Коневской сдавал государственные экзамены при университете, и это отнимало у него все время, не оставляя досуга, чтобы работать над литературными замыслами. Поэтому за последний год написано Коневским очень мало. По окончании экзаменов Коневской решил ради отдыха совершить небольшое путешествие по нашим прибалтийским губерниям; намечены были как этапы пути Юрьев, Рига, Ревель и их окрестности... Это путешествие оказалось роковым для юного поэта. Случайно остановившись на станции Зегевольд, под Ригой, Коневской задумал искупаться в быстротекущей Аа, был захвачен обычным в этом месте водоворотом и утонул. Тело было подобрано местными властями, так же, как оставшаяся на берегу одежда, дорожный саквояж и другие вещи покойного. По этим предметам отцу после долгих розысков удалось узнать о трагической судьбе сына. Коневской похоронен на маленьком зегевольдском кладбище, в леску, и к могиле поэта склоняют ветви клен, вяз и береза. Позднее над могилой был поставлен памятник, но надпись на нем говорит только об Иване Ивановиче Ореусе, скончавшемся 8 июля 1901 г., 23-х лет от роду, не упоминая о поэте Иване Коневском... Отец Коневского после того прожил еще несколько лет, и, со смертью одинокого старика в 1909 г., род Ореусов прекратился.

По смерти Коневского к-вом «Скорпион» было издано собрание его сочинений, под заглавием «Стихи и проза» (М., 1904 г.), для которого один из немногих друзей покойного, Н. М. Соколов, тщательно собрал весь материал, со всеми вариантами, по сохранившимся рукописям. Позже избранные

стихи Коневского были перепечатаны в сборнике «Книга о русских поэтах последнего десятилетия» (СПб., 1909 г.), где помещены о Коневском два очерка: пишущего эти строки и Н. Лернера. Кроме статей этих двух авторов (которые, в несколько распространенном виде, были напечатаны в других изданиях), о Коневском нечего указать во всей нашей литературе. Только в самое последнее время поэзией Коневского заинтересовался С. Бобров, напечатавший об нем небольшую заметку.

3

Пишущий эти строки свою статью о Коневском, приложенную к посмертному собранию его сочинений, озаглавил «Мудрое дитя». Всматриваясь в духовное существо Коневского, в странное сочетание в нем житейской неопытности с громадным запасом познаний, детского любопытства к жизни с глубиной суждений и речей, трудно было найти выражение, которое лучше передавало бы общее впечатление. Коневской поражал прежде всего постоянной, неутомимой, какой-то ожесточенной сознательностью и своих поступков, и своего творчества. Он был «дитя», но сам видел, вторым, «мудрым» *я*, эту свою детскость, наблюдал себя, изучал на себе, как чувствуют в дни, когда «новы все впечатленья бытия». Он словно не жил, а смотрел на сцену, где сам был главным действующим лицом, словно не действовал под влиянием настроений, чувств, страстей, а проделывал над своей душой различные опыты. Коневской был истинный поэт, он «творил» свои стихи, но в то же время всегда видел себя как поэта, заранее предусматривал, какое место займет вновь написанное стихотворение в его творчестве.

Эти свои свойства Коневской также сознавал и утверждал:

> Еще во мне младенца сердце билось,
> А был зрелей, чем дед, я во сто крат.

А в другом месте:

> В крови моей — великое боренье.
> О, кто мне скажет, что в моей крови?
> Там собрались *былые поколенья*...

Свою душу Коневской называл «насыщенной *веками* размышлений»; о своем герое, «Сыне солнца» (цикл сонетов под таким заглавием), говорил:

> Он выплыл к нам пытателем в ладье...

И вся первая поэзия Коневского, его juvenilia, которой суждено было остаться единственным образцом его творчества, проникнута предвкушением жизни; везде у Коневского — ожидание того, что должно совершиться, постоянно — вопрос:

Куда ж несусь, дрожащий, обнаженный,
Кружась, как лист, над омутом мирским?

Коневской словно старался разгадать самого себя, как критик разгадывает разбираемого писателя.

Поэзия Коневского, почти всегда,— раздумья. У него нет баллад, поэм (в современном смысле слова), вообще — объективных образов. Коневской не любил скрывать свою душу, подобно парнасцам, за внешне пластическими образами («Сама себя снедающая сила, не знаю я спокойных колоннад...» — стихотворение «Пластику»). В громадном большинстве своих стихотворений Коневской прямо говорит от своего лица, пишет почти дневник своих наблюдений и размышлений. Постоянно возвращается он к самоопределениям:

Ты — прав, не века сын, я чую лишь отзвучья...

Или:

Знаю: суров я и слаб...

Или еще:

Я жизнь люблю, и я плачусь за то...

И из этих самоопределений выступает отчетливый облик, может быть, не вполне тот, каким был Коневской на самом деле, но тот, каким он сам себя представлял себе: любящий все проявления бытия («люблю утра, люблю и вечера...» и т. под.), жаждущий проникнуть во все тайны вселенной, душой способный слиться с каждым человеком, но роковым образом отделенный от природы, от жизни, от людей — теми «веками размышлений», которые он воспринял из книг великих мыслителей всех стран и всех времен. Таким Коневскому бессознательно хотелось быть, и таким он старался изобразить себя в своей поэзии...

В этом поэтическом миросозерцании Коневского очень определенно сказывается влияние его чтений — особенно его занятий немецкой философией, с ее постоянным влечением к вопросам гносеологическим. Кант, Шопенгауэр и Ницше подсказали многие из тех раздумий, которые казались Коневскому его собственными заветными думами. Вопрос об отношении человека к внешнему миру, «я» к «не я», познающего субъекта к познаваемому объекту,— занимал Коневского на первом месте, и его поэзия-дневник постоянно останавливается на этих философских проблемах. В одном из своих поздних стихотворений («Наброски» 1899 г.) Коневской трактует этот вопрос в полушутливой форме:

...Есть пред нами немощное тело,
И зачем-то к нам оно пришито;
Все, что эту внешность лишь задело,
Почему-то и внутри прожито...

Но в других стихах Коневской подходит к тем же идеям совершенно иначе и даже, излагая, напр., мысль о «воле рода» (высказанную Шопенгауэром, развитую Владимиром Соловьевым), как бы гордится своим проникновением в тайну бытия:

Но знайте — мне открыта весть иная:
То — тайна, что немногим суждена...

(Стихи с эпиграфом из Вл. Соловьева: «genus — genius»). Другой раз Коневской настойчиво повторяет:

Не только кость и плоть от кости, плоти,—
Я — самобытный и свободный *дух*...

В «Припеве» Коневской намекает на абсолютную силу *воли,* которая в конце концов могла бы изменить явления самой природы (ибо — «мир есть мое представление»). В «Споре», с характерным эпиграфом: «Kein Subjekt ohne Objekt», Коневской, наоборот, утверждает всю неизбежность «призрачной плоти», заканчивая восклицанием:

О творец мой и борец мой, плоть!

В ряде других стихотворений развиваются те же мысли.

Не менее сильное впечатление произвела на Коневского идея сверхчеловека Ницше. «Кто мы? — неведомой природы *переходы*»,— говорит Коневской и также посвящает ряд стихотворных раздумий, чтобы показать, что человек — только переходная стадия между низшим организмом и грядущим высшим. К кругу этих идей относятся и те стихи, в которых он задумывается над «наследием предков», названным в одном стихотворении: «святое золото, что нам отцы куют». Размышление подсказывает, что в этом наследии — не одно золото: это — и темное наследие отдаленных пращуров, может быть, пещерных дикарей и, далее, первобытных жизней, бывших ступенями к человеку. Эти темные отголоски в душе былых тысячелетий насилуют волю личности, принуждают ее, делают несвободной:

Зачем причастен я мечте растений,
Зачем же птица, зверь и скот мне друг?

В связи с этим (и, в сущности, тоже как повторение идеи Ницше) стоит у Коневского отрицание «истины». Человек — переходная стадия; его интеллект — не совершенен; его душа — полна бессознательными отзвуками прошлых тысячелетий: явно, что человеческая истина может быть только частичной истиной, «трансцедентальной», а не «трансцедентной», говоря философскими терминами. Отсюда восклицание Коневского:

Пойми, что и тебя я отвергаю,
О, Истина, о истукан людей!

Но такое сознание невозможности «адекватного» познания, конечно, для верного ученика идеалистической философии не

может препятствовать наслаждаться «миром явлений», его красотой. И потому Коневской нисколько не противоречит себе, заявляя как «служитель жизни»:

Не хочу небывалого, нового существованья:
Я влюблен и в земные породы и в зелень дерев...

Последняя господствующая идея в поэзии Коневского — идея бессмертия. К ней неизбежно должны были приводить убеждения в первенстве духа над материей, сознание абсолютизма воли, вообще все миросозерцание, выработавшееся на философии немецкого идеализма (хотя бы и с поправками Ницше). Убеждение, что наша жизнь, наше бытие — только одно из множества возможных, и сознание, что основа нашего земного, телесного бытия — дух, несовместимы с мыслью о смерти как исчезновении, уничтожении личности. Коневской верил, что дух, «стойкая твердыня», не может погибнуть даже в смерти. Смерть — только «нега обморока», за которым вновь следуют «отрадные игры» бытия «под новым солнцем» — в каком-то ином мӣре или в иных условиях бытия. Дух вечно «обновляется, как прилив». Так верил, или — повторим — так хотел верить Коневской.

Все это, взятое вместе, составляло довольно стройное миросозерцание, позволяющее Коневскому придать единство своим «думам». Сильный, замкнутый в себе характер, порывы которого Коневской старался подчинить своим теоретическим убеждениям,— придавал такое же единство его «мечтам». Эта выдержанность взглядов, подходов к вопросам и дает главное своеобразие поэзии Коневского. В ней не повторяются готовые «клише» из стихов других поэтов, так как Коневской на все имел *свой* ответ, каждое явление, каждое чувство мог определить с *своей* точки зрения. Коневской на все происходящее с ним и вокруг него смотрел особенно серьезно, все рассматривал sub specie aeternitatis,— даже, напр., студенческие волнения 1899 г. («Zeitgedichte») вызвали в нем общие рассуждения о «слабых детях сырых холодов», о «море живом, благоносном» и т. д. К Музе Коневского вполне подходят слова Баратынского, что у ее лица — «не общее выраженье», и вывод:

И свет скорей, чем едким осужденьем,
Ее почтит небрежной похвалой.

4

Поэзия Коневского своеобразна и с внешней стороны. Воспитав свой вкус на старых русских поэтах, Коневской перенял даже их язык, со всеми уже устаревшими для нас речениями. «Младостный», «младость», «хлад», «брег», «сей», «агнцы», «древо», «витать», «почить», «пребыть» и др. подоб-

ные выражения встречаются у Коневского на каждой странице, как и малоупотребительные, старые обороты речи, условная, неожиданная расстановка слов и т. под. «К единому все диву я парил»,— вот, напр., характерный для Коневского стих. Вместе с тем он любил «насыщать» свои стихи содержанием и с этой целью старался вместить в стих как можно больше значащих выражений. Поэтому он охотно пользовался словами короткими, особенно односложными и часто ставил их на слабой части стопы, т. е. там, где нет метрического ударения. Это придавало новое своеобразие ритму Коневского, но делает его стихи крайне трудными для чтения, а иногда — и для понимания. «Я люблю, чтобы стих был несколько корявым»,— говорил сам Коневской, которого раздражала беглая гладкость многих современных стихов. И этой «корявости» он, конечно, достигал, и не один читатель затруднится, читая строки вроде:

И был бы мир — венец, что Вечность — шар державы,—

или:

И так бы превозмог мест, сроков протяженье...

Но, с другой стороны, есть несомненная красота в торжественности таких стихов:

И великие древа глаголют,
На привольи небесном витая...—

или:

Вы совершенней изваяний,
Простор и время, беги числ...

Должно добавить, что Коневской очень осторожно относился к звуковой стороне стиха. При кажущемся скоплении согласных, его стих никогда не какофоничен. Коневской широко пользовался аллитерациями, но у него редко они бросаются в глаза (как, напр., в стихе: «О гордый, грозный царь, пусть ты угряз в усильях», где звуки *«гр»* и *«у»* слишком выступают вперед), чаще они затаены, как, напр., в таком образцовом (в звуковом отношении) стихе:

Рыхло, сыро сыплется песок...—

или в таком певучем изображении:

Дева пустынной изложины,
Лебедь высот голубых,—
Озеро! ввек не встревожено,
Дремлешь ты: праздник твой тих.

Несмотря на то что всю поэзию Коневского образуют каких-нибудь 120 стихотворений, в ней есть большое разнообразие метров и ритмов, есть нежные песенки (как, напр., «Между нив»), восторженные гимны (напр., «Силы»), проникновенно-

чуткие описания природы (напр., «Дебри»), строгие раздумья и т. д., и для всего этого юноша-поэт находил соответствующие размеры и подходящую напевность.

Чем мог бы стать Иван Коневской, если бы ему суждено было вполне развить свое дарование,— гадать трудно. Но в том, что он написал за свою недолгую жизнь, есть создания безупречные, которые всегда будут принадлежать к перлам нашей лирики. Философия юноши-поэта как повторение чужих слов, конечно, не будет возбуждать к себе внимания. Но она была тем стержнем, который помог Коневскому объединить его «мечты и думы» и потом осмыслить их. И русская поэзия должна сберечь, как драгоценное наследие, такие стихотворения, как «Между нив», «Озеро», «Издалека», «Тихий дождь», «На сон грядущий», «Осенние голоса», «Зимний голос», «Взрывы вод», «В езде», «Припев», или такие вполне своеобразные, неожиданные думы юноши, как «Море житейское», «Обетование», «Ведуны» и т. под. Все это мог написать только Иван Коневской.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

1

«Когда возникает поэт, душа бывает взволнована»,— писал Ф. Сологуб в предисловии к «Громокипящему кубку». Конечно, певец звезды Маир, обычно скупой на похвалы, не мог ошибиться, произнося приговор столь решительный. Чуткость не изменила Ф. Сологубу, когда он приветствовал Игоря Северянина высоким именем Поэта. Да, Игорь Северянин — поэт, в прекрасном, в лучшем смысле слова, и это в свое время побудило пишущего эти строки, одного из первых, в печати обратить на него внимание читателей и в жизни искать с ним встречи. Автор этой статьи гордится тем, что он, вместе с Ф. Сологубом и Н. Гумилевым, был в числе тех, кто много раньше других оценили подлинное дарование Игоря Северянина.

Однако самое название «поэт», в каждом отдельном случае, требует пояснений и определений. Конечно, «не тот поэт, кто рифмы плесть умеет». С другой стороны, мы только условно называем «поэтом» того, кто совсем не умеет «плесть рифмы». В одной эпиграмме Баратынский шутил: «И ты — поэт, и он — поэт, но *разницу* меж вас находят»... Даже между великими поэтами «разница» несомненна. Может быть, по силе непосредственного стихийного дарования Тютчев не уступал Пушкину. И все же Пушкин стал родоначальником всей новой русской литературе, а роль Тютчева в истории нашей поэзии гораздо менее значительна. Это происходит оттого, что один талант еще не определяет всего значения поэта и писателя.

Мы знаем, что гений иногда «озаряет голову безумца, гуляки праздного». Хорошо, если таким гулякою оказывается Моцарт, да и то Сальери сказал не всю правду: из биографии Моцарта мы знаем, как много он учился и как много работал. Когда гений соединяется с огромным умом, жаждущим познаний, с безошибочным вкусом и с неустанным трудолюбием, получается титан литературы, как наш Пушкин или германский Гёте. Томы сочинений Пушкина, его глубокие суждения о разнообразнейших вопросах истории, политики, науки, искусства, его черновые рукописи, свидетельствующие о кропотливой работе, опровергают то представление о нашем великом поэте, какое готов был поддерживать он сам: как о «повесе, вечно праздном». Разносторонность познаний и интересов Гёте достаточно известна. Когда же поэтический дар не сочетается ни с исключительным умом, ни с неодолимым терпением, в лучшем случае выходит русский Фофанов или французский Верлен.

«Душа бывает взволнована, когда возникает поэт». Но после первого радостного волнения наступает время анализа. Нашедший клад сначала только пересыпает золото из руки в руку, но потом начинает считать его и определять ценность монет. Мореплаватель, открывший остров, после первой минуты горделивого счастия отправляется исследовать новую землю, выясняет, пригодна ли она для жилья, богата ли растениями, животными, минералами, есть ли в ней удобные бухты. Подобно этому, «открыв» нового поэта, пережив радостное «волнение души», читатель невольно начинает относиться критически к новому знакомцу, старается определить его удельный вес. Хочется узнать, принадлежит ли новый поэт к числу редких «посланников Провидения», благословенных гостей мира, как Пушкин и Гёте, или к числу второстепенных светил, как Фофанов и Верлен, или, наконец, к тем мимолетным огням, которые, как падающие звезды, порою озаряют на миг небосвод литературы.

А если бы случилось, что мы пожелали отказаться от анализа, если бы нам захотелось только перебирать монеты найденного клада, только любоваться новооткрытым островом, только радоваться на строфы нового поэта,— Игорь Северянин сам не позволил бы нам отдаться этому непосредственному чувству. Первая большая книга, изданная им (он сам именует ее «первой» книгой, как бы отрекаясь от своих предыдущих изданий), «Громокипящий кубок» — книга истинной поэзии. Об ее стихах справедливо сказал Ф. Сологуб: «Пусть в них то или другое неверно с правилами пиитики, что мне до того!» Но после первой появилась «вторая», «Златолира», огорчившая всех, кто успел полюбить нового поэта,— так много в ней появилось стихов безнадежно плохих, а главное, безнадежно скучных. Не лучше оказалась и «третья» книга, «Ананасы в шампанском». Сторонники поэта объясняли это тем, что в обеих книгах были собраны преимущественно прежние, юношеские стихи Игоря

Северянина. Мы ждали «четвертой» книги; она вышла под заглавием «Victoria Regia», с пометами под стихами 1914-й и 1915 г. Увы! и она не оправдала добрых ожиданий: в ней много подражаний поэта самому себе и много стихотворений неудачных и слабых: ни в какое сравнение с «Громокипящим кубком» идти она не может.

Что же остается делать читателям Игоря Северянина? Отбросить три его книги и перечитывать «Громокипящий кубок», опять и опять радуясь на свежесть бьющей в нем струи? Или — вдуматься в странное явление и решить наконец, *что же за поэт* Игорь Северянин: суждено ли ему остаться «автором одной книги» (каких мы немало встречаем в истории литературы), или возможны для него развитие, движение вперед, новые счастливые создания? Последнее — прямое дело критики, и ее дело также, если она серьезно относится к своей задаче, указать, по мере своих сил и разумения, поэту, какие причины мешают ему развивать свой дар и идти к новым художественным завоеваниям: есть ли это нечто роковое, неодолимое для самого поэта или нечто временное, с чем он может бороться. Позднее беспристрастная история литературы укажет Игорю Северянину его место в родной словесности; сейчас мы, критики, можем и обязаны указывать поэту пути, которые перед ним открыты. Правда, критиков слушают редко, но это уже не их вина, и свой долг они исполнить обязаны.

Подойдем же к поэзии Игоря Северянина со всем доброжелательством читателя, благодарного ему за «Громокипящий кубок», и постараемся уяснить для самих себя и для него, почему нас и, сколько мы знаем, так многих, любящих поэзию, не удовлетворяют его последние книги[1].

---

[1] Здесь я вынужден сказать несколько слов pro domo mea. Игорь Северянин весьма зол на критику и осыпает ее ругательствами: «Смотрите-ка, какая подлая в России критика!» В России критические статьи писали Пушкин, Гоголь, Баратынский, Белинский, Ап. Григорьев, в наши дни пишут Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Гумилев, М. Кузмин и столько других, имена которых служат достаточной защитой от брани Игоря Северянина. К русским критикам причисляю себя и я, если 25 лет работы, руководимой обдуманными убеждениями, знаниями и личным вкусом, а отнюдь не личными отношениями с тем или другим писателем, дают на то право. Недовольный моими критическими замечаниями о его книгах, Игорь Северянин позволил себе заявить в стихах, что я ему «завидую». Любопытно, в чем бы я мог «завидовать» Игорю Северянину. Мне было бы стыдно, если бы я оказался автором «Ананасов», и мне было бы обидно, если бы я сделался объектом эстрадных успехов, выпавших на долю Игоря Северянина. Поэту, немного очадевшему, должно быть, оттого, что «идут шестым изданием иных ненужные стихи», следует усвоить себе простую разницу между критической оценкой и завистью. Не нужно непременно завидовать и можно не переставать любить, судя критически и иногда строго осуждая те или другие страницы прозы и стихов. Неужели Игорю Северянину непонятна благородная любовь к литературе, побуждающая нас, критиков, оценивать создания поэзии, а понимает он только «кумовство» или «зависть»?

2

Не думаем, чтобы надобно было *доказывать,* что Игорь Северянин — истинный поэт. Это почувствует каждый, способный понимать поэзию, кто прочтет «Громокипящий кубок». Но важно определить диапазон поэзии Игоря Северянина. Поэтому, хотя бы бегло, приходится окинуть взглядом его лучшие поэмы.

Первый признак поэта — умение передавать, рисовать то, что он видит. Поэт обладает способностью подмечать такие черты в окружающем, которые одни воссоздают всю картину в воображении читателя. Без этой способности нет поэта, вернее, он может и быть, но останется нем для всех; он будет воспринимать мир художественно, но мы не узнаем этого из его неумелых, бессильных строк. Игорь Северянин такой способностью «рисовать» обладает в сильной степени. Он — поэт-живописец; он рисует целые картины, сохраняющие всю свежесть красок и даже как будто весь аромат действительности. Читая «Громокипящий кубок», *видишь* перед собою поля, и лес, и море, и гостиную, и диваны лимузинки.

Таков, например, «День на ферме» (I, 23)[1], когда «бегало солнце по граблям»; таков «Ноктюрн» (I, 47), изображающий, как «бледнел померанцевый запад»; таковы стихотворения «На реке форелевой» (I, 32), «Январь» (I, 34) и многие другие в первом отделе «Громокипящего кубка». Немногими штрихами Игорь Северянин воссоздает сложные картины. Присмотритесь и прислушайтесь, например, к таким стихам (I, 13):

> День ало-сиз. Лимоннолистый лес
> Драприт стволы в туманную тунику...—

оцените такую черту (I, 25): «Закатный запад был сиренев», такой эпитет (ib.): «Шел *тихий* снег», смелость и верность такого образа (I, 49): «Хромает ветхий месяц, как половина колеса», или еще (I, 27): «Ночь баюкала вечер, уложив его в деревья». Все это — штрихи истинного поэта, как и длинный ряд отдельных «счастливых» выражений, trouvailles: «морозом выпитые лужи» (I, 50), «аллея олуненная» (I, 66), «сад, утопленный в луне» (I, 89), «кувыркался ветерок» (I, 68), «нóчи в сомбреро синих» (I, 117) и т. под.

Второе необходимое свойство поэта — способность переживать события глубоко и остро. Поэт-лирик имеет почти единственный объект наблюдений — самого себя. Свою собственную страсть, свое счастье и свою скорбь замыкает он «в жемчужине слова». Поэт должен не бояться страданий, потому что сильные

---

[1] Мы означаем книги Игоря Северянина римскими цифрами: I, II, III, IV; страницы в них — арабскими цифрами. Примеры мы стараемся приводить преимущественно из стихотворений последних годов, начиная с 1913-го. Во многих случаях, однако, даты под стихотворениями не проставлены, и мы не имели возможности проверить время их написания.

чувства дают ему темы для вдохновений. «Всходить на костер», «идти на Голгофу» — эти условные выражения заключают в себе жуткую правду для поэта-лирика. Кто не способен сильно чувствовать, не способен и влиять с силою на читателей. Поэт «с холодной душой» — nonsens, противоречие в терминах.

По силе лирических признаний Игоря Северянина мы судим, что он переживает свою жизнь остро. Такие, казалось бы, обыкновенные отношения, какие пересказаны в стихах «Это все для ребенка» (I, 16), дали Игорю Северянину исключительные по своему импрессионизму строки:

> Повидаться нельзя нам.
> Разве только случайно. Разве только в театре.
> Разве только в концерте.
> Да и то бессловесно. Да и то беспоклонно...

Как подлинная трагедия читаются стихи «Злате», например, эти (I, 45):

> Ты ко мне не вернешься: на тебе теперь бархат;
> Он скрывает бескрылье утомленных плечей...

Мы верим, мы уверены (иного доказательства нет), что только глубокое переживание могло подсказать такие волнующие ритмы (I, 14):

> О, милая, как я печалюсь! О, милая, как я тоскую!
> Мне хочется тебя увидеть — печальную и голубую...

О том же говорят другие стихотворения «Сирени моей весны», небольшое число пьес из «Златолиры» и лучшие строфы в начале «Victoria Regia». Поэт живет и, переживая «старую сказку», с которой вновь знакомится каждый, узнающий нашу земную жизнь, принимает ее по-своему, так, как было суждено лишь ему одному...

Особенность Игоря Северянина составляет ироническое отношение к жизни. Он очень верно сказал о себе (IV, 31): «Я — лирик, но я — и ироник». В наши дни это — редкий дар; сатира в стихах вымирает, и приходится дорожить поэтом, способным ее воскресить. А что у Игоря Северянина есть все данные для того, может доказать одна «Диссона» (I, 77), стихотворение, прекрасное от начала до конца:

> Ваше Сиятельство к тридцатилетнему — модному — возрасту
> Тело имеете универсальное... как барельеф...
> Душу душистую, тщательно скрытую в шелковом шелесте,
> Очень удобную для проституток и для королев...

Много такой злой иронии рассеяно по «Мороженому из сирени». Целый ряд отдельных выражений прямо поражает своей меткостью и универсальностью: «дамьи туалеты пригодны для витрин» (I, 70), «женоклуб... где глупый вправе слыть не

глупым, но умный непременно глуп» (I, 71), «под пудрой молитвенник, а на ней Поль де Кок» (I, 70), «грумики, окукленные для эффекта» (I, 100) и т. д.

Ирония спасает Игоря Северянина в его «рассудительных» стихотворениях. Поэтому хороши его стихотворные характеристики Оскара Уайльда (I, 101), с прекрасным начальным стихом: «Его душа — заплеванный Грааль», а также Гюи де Мопассана (I, 101), с удачным сравнением: «Спускался ли в Разврат, дышал, как водолаз». Там, где Игорь Северянин относится к «толпе» иронически, прощаешь ему даже наивную самовлюбленность, и есть своя сила и своя правда в таких выражениях, как «приличные мерзавцы» (I, 123). В последних книгах поэта, может быть, удачнее всего те стихи, где воскресает эта ирония. Так, например, хотя и с некоторыми оговорками, мы охотно «принимаем» стихи «В блесткой тьме» (III, 14).

Как подлинный художник, Игорь Северянин обладает даром перевоплощения. Он умеет писать и в иных стилях, нежели свой, конечно, если чужой стиль ему знаком. Поэтому мы вполне верим поэту, когда он говорит, что мог бы писать, «как все». Порукою в том стихи Игоря Северянина, написанные «в русском стиле», в которых он сумел остаться самим собой, удачно переняв то склад нашей народной песни, то особенности народного говора. Таковы стихотворения: «Идиллия» (I, 15), «Chanson Russe» (I, 37), «Пляска мая» (I, 36), «Русская» (I, 37), некоторые пьесы из «Victoria Regia». Напротив, когда Игорь Северянин пытается перенять стили, ему незнакомые, например, античный, или писать стихи «экзотические», попытки кончаются горестной неудачей.

Давно указано, что каждый новый поэт приносит с собою и новые, свои ритмы. Нельзя сказать, чтобы Игорь Северянин сделал многое для русского стиха. Но кое-где он все же пошел вперед по дорогам, до него только намеченным. Так, он широко использовал пеонические размеры, вошедшие в литературу лишь после К. Бальмонта. Благодаря тому, что Игорь Северянин свои стихи не читает, а *поет,* он мог свободно применять ямбы с пиррихиями на ударных стопах, чтó раньше употреблялось лишь в романсах, назначаемых для пения (как, например, стих: «А следовательно — не слон», IV, 127). Среди новых словообразований, введенных Игорем Северяниным, есть несколько удачных, которые могут сохраниться в языке, напр., глагол «олунить». Наконец, и ассонансы, на которые Игорь Северянин очень щедр, иногда у него звучат хорошо и действительно заменяют рифму; интересны его попытки использовать вместо рифмы диссонанс — слова, имеющие различные ударные гласные, но одинаковые согласные (например, III, 39: «кедр — эскадр — бодр — мудр — выдр»).

Таков Игорь Северянин, как он представляется в своих лучших созданиях. Это — лирик, тонко воспринимающий при-

роду и весь мир и умеющий несколькими характерными чертами заставить видеть то, что он рисует. Это — истинный поэт, глубоко переживающий жизнь и своими ритмами заставляющий читателя страдать и радоваться вместе с собой. Это — ироник, остро подмечающий вокруг себя смешное и низкое и клеймящий это в меткой сатире. Это — художник, которому открылись тайны стиха и который сознательно стремится усовершенствовать свой инструмент, «свою лиру», говоря по-старинному. При таких данных, казалось бы, можно ли желать большего? Чего же недостает Игорю Северянину, чтобы не только быть поэтом, но и стать поэтом «значительным», а может быть, и «великим»?

На этот вопрос мы и ставим своей задачей ответить.

3

Аббат Делиль уверял, что весь гений Вергилия заключался в его вкусе. По отношению к Вергилию это — несправедливо, но верно в том смысле, что вкус имеет в искусстве значение огромное. Безошибочный вкус может заменить гений. Но никакая гениальность не вознаградит отсутствия вкуса. Ошибки против вкуса, безвкусие обезобразят самое вдохновенное художественное создание; они чувствуются особенно больно, и для них мы не находим никакого извинения. Между тем именно доброго вкуса и недостает в стихах Игоря Северянина.

В одной из своих «поэз» (какое безвкусное слово!) Игорь Северянин, издеваясь над критикой, уверяет, что она, смеясь над его «Хабанерой», не расслышала в стихах иронии, искала лирики в «сатире жалящей» (IV, 123). В оправдание критики надобно сказать, однако, что не всегда легко различить, где у Игоря Северянина лирика, где ирония. Не всегда ясно, иронически ли изображает поэт людскую пошлость или — увы! — сам впадает в мучительную пошлость. Мы боимся, что и сам Игорь Северянин не сумел бы точно провести эту демаркационную линию.

Когда продавец «мороженого из сирени» возглашает: «Пора популярить изыски, утончиться вкусам народа!» (I, 59), мы надеемся, это — ирония. Но вот в январе 1915 г., в Петрограде, Игорь Северянин пишет «увертюру» к своему III сборнику, где угрожает: «Я трагедию жизни превращу в грезофарс» (III, 7). Сказано ли это иронически, или в самом деле поэт мечтает сделать из жизни фарс, хотя бы и «грезо»? Восхваляя в стихах некую мисс Лиль, поэт уверяет ее: «ты еще пикантнее» (I, 116). Имеем ли мы дело с сатирой, или подлинный идеал поэта — пикантность? А восхваляя самого себя, Игорь Северянин сообщает нам: «Мне отдалась сама Венера» (II, 9). Только предположение, что поэт здесь иронизирует над самим собой (как

и в других своих самохвальных стихах), позволит не видеть в таком признании чудовищной пошлости.

Можно понять любовь автора к своим произведениям и желание сохранить даже более слабые из них, оправданные другими, более совершенными. Но есть предел и в такой любви, и только полным безвкусием, отсутствием всякого критического чутья можно объяснить, что Игорь Северянин переполнил II и III сборники своих стихов вещами безнадежно плохими. Здесь обрели свое место и стишки самого банального типа, какие обычно наполняют провинциальные газеты и неудачнейшие иллюстрированные еженедельники (особенно в отделе «Лунные тени»), и явные технические упражнения, которые сколько-нибудь уважающий себя поэт оставляет в своих бумагах, и, наконец, просто мертворожденные создания, которые простительно написать в неудачную минуту, но непростительно выставлять на показ и на позор читателям.

Чем, как не отсутствием вкуса, можно объяснить появление такой вещи, как «Шантажистка» (III, 45), где в плохих стихах рассказывается, как некая дама требовала с автора (или с героя стихотворения) денег на прокормление прижитого с ним ребенка, а автор (или герой стихотворения) предложил ей вместо того отправиться с первым встречным в гостиницу? Или благонамеренные стишки (II, 26), в которых поэт (или герой стихотворения) убеждает свою возлюбленную не вытравлять ребенка, советуя ей: «Плюй на все осужденья, как на подлое свинство»? Или еще стихи (II, 32), где повествуется, как к поэту (или герою стихотворения) пришла его бывшая любовница и созналась, что изменяла ему с пятью мужчинами, причем просила: «Наплюйте мне в лицо», а он ей ответил рыцарски: «С глаз долой!» И длинный ряд таких же повествовательных стихотворений II сборника, передающих, может быть, действительные факты из жизни поэта, но абсолютнейшим образом не интересные для читателя, разговоры, о которых хочется сказать словами Лермонтова:

> Где разговоры эти слышат?
> А если и случалось им,
> То мы их слышать не хотим!

Почти на каждой странице особенно последних трех книг Игоря Северянина встречаются выражения, прямо оскорбительные для каждого обладающего вкусом читателя. То поэт пишет комическое: «Я... от неги вешней мог истечь» (IV, 28) и даже столь доволен этим образом, что его повторяет: «ребенок мог истечь» (не кровью, а «от грез»); то ставит неимоверное сочетание слов: «я вдохновенно сел в курьерский» (II, 107); то подносит «другу» такой совет, в стихотворении с эпиграфом из Ф. Сологуба: «Друг, *оголивай* свою Ойлэ!» (II, 123); Игорю Северянину нипочем сказать: «постиг бессмертия *процесс*»

(I, 111), «зацелую тебя, как идею брамин» (II, 124), «в танец пустился мир, *войдя в азарт*» (II, 10), о проститутках — «в ад *их день*» (II, 115), «играть в Наполеона — *вот в том-то и грехи*» (IV, 96), «обостряли нервы до границ» (II, 54) и т. под., и т. под.

Верха, быть может, безвкусия достигает Игорь Северянин в стихах, посвященных современной войне. Отдел этих стихотворений начинается отвратительной похвальбой, что величие Германии «солдату русскому на высморк» (IV, 93). Не думаем, чтобы сам русский солдат, известный своей скромностью и на деле ознакомившийся с мощью германцев, подписался под этим хвастливым выкриком эстрадного поэта. Далее автор комически восклицает, обращаясь к Германии: «Дрожи перед моею лирой!» (или это тоже сатира на самого себя?). Затем гражданственная поэзия Игоря Северянина переходит в площадную ругань: «шут» (IV, 96), «буржуйка» (IV, 93), «наглая» (IV, 99), «апаш» (IV, 99), «мародер» (IV, 94), «срам» (IV, 95) — вот приемы, которыми поэт хочет унизить наших врагов. Ругаться из-за спины других — вряд ли значит исполнять свой долг поэта в войну, и не много надобно вкуса, чтобы понять, в какой мере это некрасиво, именно «не эстетично». Военные стихи Игоря Северянина, которыми он срывает дешевые аплодисменты публики, производят впечатление тягостное.

Перефразируя слова аббата Делиля, можно сказать: все недостатки Игоря Северянина в его безвкусии.

4

Но, кроме безвкусия, есть другая причина, закрывающая поэзии Игоря Северянина пути к развитию. Поэтический талант дает многое, когда он сочетается с хорошим вкусом и направляем сильной мыслью. Чтобы художественное творчество одерживало большие победы, необходимы для него широкие умственные горизонты. Только культура ума делает возможной культуру духа. Поэт, умственные возможности которого ограничены, роковым образом обречен на скудость и однообразие тем, и вместо бесконечности мировых путей перед ним всегда будут лишь тропки его маленького садика.

Игорь Северянин сам не скрывает, что мысли не его удел. «Я — самоучка-интуит»,— сообщает он в одном месте (IV, 111). То была бы еще не большая беда, и Пушкин во многих отношениях был самоучкой; хуже, что Игорь Северянин пренебрежительно относится вообще к учению. «Не мне в бездушных книгах черпать!» (I, 136) — гордо заявляет он. И из его стихов видно, что он действительно не так-то много «черпал» в книгах. Как только он подступает к темам, требующим знаний (хотя бы и весьма элементарных), это обнаруживается. Например, у Иго-

ря Северянина Нерон клянет свой *трон* (I, 107), а гетеры (!) глядят на него из *лож партера;* краснокожие в Мексике мечут *бумеранг* (I, 68), слово «шимпанзе» получает ударение на «а» (II, 111); брамин *целует идею* (II, 124) и т. п. Не видно даже знакомства с литературой, что, казалось бы, для поэта обязательно. В стихах Игоря Северянина упоминаются лишь наиболее популярные писатели, а если встречается имя чуть-чуть менее общеизвестное, как заметно, что поэт знает его лишь понаслышке: как, например, он говорит о *строфах* Верхарна, этого почти всегда а-строфического поэта!

Если стараться выудить из стихотворений Игоря Северянина мысли, отвлеченные суждения, улов получится самый бедный. В сущности, выищется лишь единственная мысль: «живи, живое!» (II, 9), которую поэт и повторяет на разные лады: «люби живущее, живой!» (IV, 136), «Я... ярко радуюсь живым» (IV, 139) и т. д. Мысль не неверная, но не более новая, чем максима (Вл. Соловьев): «Не людоедствуй». Попадаются еще столь же «набившие оскомину» изречения: «Одно безумье гениально, и мысль ничтожнее мечты» (II, 112; сколько раз твердил хотя бы Фет о «безумьи вещем поэта») или еще: «в грехе забвенье» (I, 11), а потому: «Греши отважней» («если хочешь, поди согреши»,— лет за 20 до Игоря Северянина писал Д. Мережковский, повторяя, конечно, старые слова). А что такое «грех», по мнению Игоря Северянина? — «утолить инстинкт» (I, 13). Вот и весь умственный багаж поэта; это не мешает ему уверять, будто «всероссно», т. е. все во всей России убеждены, что он что-то сказал «первый» (IV, 124).

Как только Игорь Северянин берется за тему, требующую преимущественно мысли (может быть, лирикам и не следует браться за такие темы, но — если это уж случилось!), бессилие его обнаруживается явно. Таково стихотворение «Под впечатлением Обрыва» (II, 43), т. е. рассуждения по поводу прочитанного автором (давно пора было!) романа Гончарова «Обрыв». Стихотворение написано в форме письма, и в первых строках Игорь Северянин пресерьезно доказывает своей корреспондентке, «что Гончаров — поэт». Разумеется, можно и даже похвально изъяснять в письмах лицам, мало образованным, некоторые элементарные истины, но почему педагогические упражнения перелагать в стихи и предлагать читателям? Далее автор письма объявляет, что хороша «борьба за право наслажденья», восклицает: «велик свободный Марк!», поучает: «счастье не в летах» и т. п. Если Игорь Северянин все это вычитал из Гончарова, пожалуй, лучше было и не читать «Обрыва»!

Этой «святой простотой» поэта, его «неискушенностью» в истории литературы объясняется, вероятно, и его самомнение, весьма близко подходящее, в стихах по крайней мере, к «мании величия». Тому, кто не знает всего, что сделали поэты прошлого, конечно, кажется, что он-то сам сделал очень много. Каждая

мысль, каждый образ кажутся ему найденными в первый раз. Очень может быть, Игорь Северянин, заявляя, напр., «Я не лгал никогда никому, оттого я страдать обречен» (II, 42), уверен, что впервые высказывает такую мысль и впервые в таком тоне говорит в стихах (но вспомним хотя бы добролюбовское «Милый друг, я умираю оттого, что был я честен...»). Понятно после этого, что Игорю Северянину совершенное им (т. е. то, что он написал книгу недурных стихов) представляется «колоссальным», «великим» и т. под. Он объявляет, что «покорил литературу» (I, 141), хотя весьма трудно определить, что это, собственно, значит, что его «отронит Марсельезия» (II, 11), что он «президентский царь» (ib.) и т. под.

Отсутствие знаний и неумение мыслить принижают поэзию Игоря Северянина и крайне суживают ее горизонт.

5

Говорят, что Игорь Северянин — новатор. Одно время он считался главою футуристов, именно фракции «эгофутуристов». Однако для роли maître у Игоря Северянина не оказалось нужных данных. Ему нечего было сказать своим последователям; у него не было никакой программы. Этим внутренним сознанием своего бессилия и должно объяснить выход Игоря Северянина из круга футуристов, хотя бы сам он, даже для самого себя, объяснял это иначе. «Учитель», которому учить нечему,— положение почти трагическое!

Нового у Игоря Северянина не более, чем приносит в мир каждый новый истинный поэт, который «в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». Если у поэта нет ничего нового, он — не поэт. Правда, Игорь Северянин пытается дать род программы, но дело не идет дальше сообщения, что «теперь повсюду дирижабли летят, пропеллером ворча», и что поэтому нам надобно «острого и мгновенного» (I, 133—134), т. е. дальше повторения мыслей, давно ставших достоянием малой прессы. Впрочем, здесь же указывается еще на преимущество ассонансов пред рифмой (I, 133), но этого как будто мало для программы литературной школы, принимая во внимание, что вот уже четверть века, как ассонансы широко применяются в русской поэзии!

В горячую минуту, в ту эпоху, когда еще Игорь Северянин был «непризнанным», щеголял он еще своим презрением к «авторитетам», отрицанием великих поэтов прошлого. Так однажды вырвалось у него дерзостное, но не лишенное внешней соблазнительности заявление: «Для нас Державиным стал Пушкин» (I, 133). Это, впрочем, не помешало поэту в том же стихотворении почти *слово в слово* повторить стих Пушкина: «в пустыне чахлой и пустой» (I, 135). Однако после «призна-

ния» Игорю Северянину, видимо, захотелось отказаться от компрометирующего заявления, и он поспешил заявить: «Да, Пушкин стар для современья, но Пушкин пушкински велик» (IV, 128). А потом Игорь Северянин простер свою снисходительность к своим «предшественникам» до того, что согласился признать: «За Пушкиным были и Блок, и Бальмонт» (III, 14).

Вообще, не в пример другим футуристам, Игорь Северянин только на словах проповедует пренебрежение к старой литературе. Не удивительно, что в отдельных стихах (как мы только что видели) он совпадает с поэтами, писавшими до него. У старой поэзии — непосредственно и через посредство писателей второстепенных, не все ли равно? — он заимствовал размеры, приемы изобразительности, рифмы, весь склад своей речи. Откинув маленькие экстравагантности, состоящие почти исключительно в употреблении новопридуманных слов или форм слова, мы в стихах Игоря Северянина увидим естественное продолжение того пути нашей поэзии, по которому она шла со времен Пушкина или даже Державина. В подражаниях Фофанову и Мирре Лохвицкой сознается сам поэт. Но он заходит глубже в историю в своих заимствованиях. Так, например, он пользуется условными образами классицизма, говорит о своей «лире» (II, 103; IV, 93 et passim), поминает Афродиту (II, 124). Венеру и т. под. Впадая совершенно в державинский стиль, пишет, что народ ему «возгремит хвалу» (II, 11), что Париж «вздрожит» (ib.); употребляет выражения «злато» (II, 46), «ко пристаням» (II, 12), «зане» (II, 10) и т. под.

Кое-какие права на звание новатора дают Игорю Северянину лишь его неологизмы. Среди них есть много глаголов, образованных с помощью приставки «о», например, удачное «олунить» и безобразное «озабветь»; есть слова составные, большею частью построенные несогласно с духом языка, как какая-то «лунопаль»; есть просто иностранные слова, написанные русскими буквами и с русским окончанием, как «игнорирно»; есть, наконец, просто исковерканные слова, большею частью ради рифмы или размера, как «глазы», вместо «глаза», «норк» вместо «норок», «царий» вместо «царский». Громадное большинство этих новшеств показывает, что Игорь Северянин лишен чутья языка и не имеет понятия о законах словообразований. На то же отсутствие чутья языка указывают неприятные, вычурные рифмы, вроде: «акварель сам — рельсам», «воздух — грез дух», «ветошь — свет уж», «алчен — генерал чин» и т. под. В этом отношении Игорь Северянин мог бы многому поучиться у поэтов-юмористов.

Нет, в новаторы Игорь Северянин попал случайно, да, кажется, сам тяготится этим званием и всячески старается сбросить с себя чуждый ему ярлык футуриста.

6

Вывод из всего сказанного нами напрашивается сам собою. Игорю Северянину недостает вкуса, недостает знаний. То и другое можно приобрести,— первое труднее, второе легче. Внимательное изучение великих созданий искусства прошлого облагораживает вкус. Широкое и вдумчивое ознакомление с завоеваниями современной мысли раскрывает необъятные перспективы. То и другое делает поэта истинным учителем человечества.

Одно из двух: или поэзия есть забава, приятный отдых в минуты праздности, или серьезное важное дело, нечто глубоко нужное людям. В первом случае вряд ли стоит особенно беспокоиться, как и чем кто развлекается. Во втором — поэт обязан строго относиться к своему подвигу, понимать, какая ответственность лежит на нем. Чтобы идти впереди других и учительствовать, надо понять дух времени и его запросы, надо, по слову Пушкина, «в просвещении стать с веком наравне», а может быть, и выше его. Для нас истинный поэт всегда vates римлян, пророк. *Такого* мы готовы увенчать и приветствовать; *других* — много, и почтить их стоит лишь «небрежной похвалой». Тот же, кто сознательно отказывается от открытых пред ним прекрасных возможностей, есть «раб лукавый», зарывающий свой «талант» в землю.

Июнь 1915

МОИ ВОСПОМИНАНИЯ О ВИКТОРЕ ГОФМАНЕ

1

Когда, осенью 1902 г., впервые увидел я Виктора Гофмана, ни на миг не мог я подумать, что когда-либо буду писать об нем «воспоминания»: скорей у меня мелькнула мысль, что через много лет, когда меня уже не будет на свете, эту встречу, свое первое знакомство с Валерием Брюсовым, опишет В. Гофман. Между нами было одиннадцать лет разницы: в 1902 г. я уже приближался к концу третьего десятка лет жизни и часто повторял пушкинское: «Ужель мне скоро тридцать лет». В. Гофману не было и двадцати; он был еще в гимназии, самое начало жизни было еще перед ним. Я готовил свою четвертую большую книгу стихов, озаглавив ее «Urbi et Orbi»; В. Гофман еще не написал своих «Вступлений». Юноша-Гофман, начинающий поэт, пришел ко мне, как приходит к maître'у дебютант, чтобы выслушать указания и советы. Естественно было думать, что

именно он, представитель младшего поколения, напишет «воспоминания» о старшем сотоварище, но — «Рок судил иное».

Тонкий, худой, с лицом немного еврейского типа, скорей красивым, во всяком случае очень выразительным, быстро отражающим душевные движения, Гофман на меня сразу произвел впечатление человека, которому нечто «дано» свыше.

Я верю своим первым впечатлениям, невольным симпатиям и антипатиям; для меня они убедительнее, чем все рассудочные соображения. Я «поверил в Гофмана» с первого взгляда, и для меня лично это было важнее, нежели те или другие достоинства показанных мне стихов. Но и стихи юноши-поэта меня поразили. В них много было юношеского, незрелого; были явные недостатки техники, в темах было какое-то легкомыслие и поверхностность (да и как ждать «глубины» от «философа в осьмнадцать лет»); но было в этих стихах одно преимущество, которое искупало все: они пели,— была в них «прирожденная» певучесть, не приобретенная никакой техникой, особый «дар неба», достающийся в удел лишь немногим, истинным поэтам. Стихи Гофмана доказывали неопровержимо, что он — поэт, и этого было для меня достаточно:

> Издревле сладостный союз
> Поэтов меж собой связует,
> Они — жрецы единых муз...

Несколько дней спустя я пришел к Гофману. Жил Гофман совсем близко от меня, на той же улице, через дом; жил в своем доме, в большой, хорошо обставленной квартире. У юного Виктора, гимназиста 7-го класса, была отдельная комната, где он мог принимать товарищей и знакомых, и своя маленькая библиотека, главным образом из сборников стихов.

Книги, конечно, прежде всего привлекли мое внимание, ибо я придерживаюсь измененной пословицы: «Скажи, что ты читаешь, и...» В библиотеке Гофмана нашел я книги Бальмонта, свои, Гёте, Гейне, Ленау, Шамиссо, Уланда, вообще немецких романтиков. В семье немецкий язык был привычным, Виктор Гофман читал по-немецки свободно, и его поэзия складывалась под влиянием немецкой. В этом мы расходились решительно, так как сам я испытал в гораздо большей степени влияния литератур романских, на первом месте — французской, потом итальянской.

Разумеется, мы говорили о стихах и почти только о стихах. В. Гофман не поражал преждевременной зрелостью ума и ранней начитанностью, как поразили меня раньше Ив. Коневской и Андрей Белый. Еще многого во всеобщей литературе Гофман не знал, чуждался философии, «чей прочно плуг взрывает новь под семена» — не одних «наук», но вообще самостоятельной мысли. Часто суждения Гофмана были по-детски незрелы-

ми. Зато было в них инстинктивное чувство красоты и много верного вкуса. Юноша-Гофман говорил наивности, если разговор переходил на отвлеченные теоретические вопросы; но стоило заговорить о чем-нибудь конкретном в области поэзии, о стихах такого-то поэта, Гофман преображался. Мальчик-гимназист безошибочно судил новых и старых поэтов, и в его приговорах, несколько односторонних, было врожденное отвращение ко всякой фальши, ходульности, риторике: он везде искал только чистой поэзии, чувством угадывал ее, как некоторые «искатели с палочкой» угадывают ключевую воду под толщею земли.

Мы стали встречаться. В этот первый период нашего знакомства, с 1902-го по 1904 г., я и знал В. Гофмана всего ближе. Я его знакомил со своими друзьями: с К. Д. Бальмонтом, с которым у Гофмана в душе и в стихах было всего больше сродства, с немецким поэтом Георгом Бахманом, с которым его роднила любовь к немецкой поэзии, с кружком «Скорпиона», т. е. с С. А. Поляковым и др., с несколькими частными знакомыми мне домами, А. А. Ш-ой, Е. И. О-вой. На моих «средах», где чаще всего появлялись Андрей Белый, Ю. Балтрушайтис, А. Койранский, М. Пантюхов (ныне тоже покойный), реже К. Бальмонт и петербургские: А. Блок, Д. Мережковский, З. Гиппиус,— Гофман стал постоянным гостем. Позже мы встречались еще в кружке «Грифа», где за чайным столом собирались — Нина Петровская, С. А. Соколов, К. Д. Бальмонт, Андрей Белый, А. Рославлев, Б. Лопатинский (художник) и др.

Одно время Гофман так много времени проводил со мной, что его, в нашем кружке, прозвали моим «ликтором»: мы часто приходили вдвоем, часто вдвоем гуляли по улицам, случалось — вдвоем проводили и ночи. Что меня особенно влекло к Гофману? Только что я сказал, что в нем было духовное сродство с Бальмонтом, но в эту эпоху и в моей душе была еще жива «бальмонтовская стихия» (впоследствии она как-то «отмерла»). *Для меня* Гофман был «маленьким Бальмонтом» (говорю это — отнюдь не в укор юному поэту, подчеркивая слова «для меня»)... Была в Гофмане та же, как у К. Д. Бальмонта, непосредственность, стихийность, способность полно отдаваться данному мгновению, забывая о всех прошлых и не думая обо всех будущих, и умение полно использовать мгновенье и исчерпать его до дна.

С Гофманом, как и с К. Д. Бальмонтом, я пережил незабываемые минуты и часы, когда мечта двоих, сливаясь в одну, преображает мир, когда все, самое ничтожное, любая мелочь повседневности, приобретает неожиданный смысл, все кругом становится красотой и поэзией. Звон колоколов под утро, ручьи тающего снега, блеск хрустальной люстры в ресторане, багряное великолепие заката, шум шагов по тротуару, вытягиваю-

щиеся тени, опадающие листья, случайный прохожий, пролетевшая птица, все, для нас двоих, оживало иной жизнью, и наш странный разговор в те мгновенья был, конечно, интересен лишь нам двоим: со стороны он казался бы нелепым бредом.

Тоже, как у К. Д. Бальмонта, в душе Гофмана жил почти религиозный культ женщины. Сам Пушкин поставил эпиграфом к своей первой книге слова Проперция: «Amorem canat aetas prima...» (повторенные потом в одной черновой строфе «Евгения Онегина»). Но Гофман «пел любовь» не только потому, что переживал «ранний возраст»: для Гофмана любовь была той атмосферой, вне которой он увядал: чтобы быть поэтом, ему необходимо было любить. И в те годы в душе Гофмана всегда жил идеал то той, то другой женщины. Если найдутся моралисты, которые захотят обратить это в упрек против юного поэта, довольно будет напомнить стихи Некрасова о юном Пушкине: «Да по правде сказать, в кого он тогда не влюблялся!..» Продолжая словами Некрасова, можно сказать: «Я не стану скрывать, что Гофман влюбленным казался» и во всех тех девушек и дам, с которыми я его знакомил. И мне нередко приходилось исполнять роль «наперсника», выслушивая восторженные признания юноши о его новой любви. *Тогда* мне было это и понятно, и близко, и мы долгие часы проводили, говоря о тайнах любви и страсти, приблизительно в том духе, как в романе Г. Сенкевича ведут беседы Петроний и Луций.

Здесь, может быть, уместно вспомнить два моих шутливых «послания» к Гофману, частью в ответ на то его «послание» ко мне, которое напечатано в этом издании (том II). Первое имеет в виду именно наши ночные беседы о любви:

Прими послание, о Виктор!
Слагаю песнь тебе я в честь,
Пусть консул я, а ты — мой ликтор,
Но сходство между нами есть.

Тебе милее смех девичий;
Мне — женский и бесстыдный смех.
Но что́ до маленьких различий,
Когда мы оба любим грех.

Мы оба на алтарь Цитерин
Льем возлияния свои,
И оба будем,— я уверен,—
До гроба верными любви!

Но любим мы полней и выше,
Чем даже страсти легкий стон,—
Напевы стройных полустиший
И, в темных лаврах, Геликон!

Второе послание вспоминает наши встречи втроем, когда к Гофману и ко мне присоединился К. Д. Бальмонт:

Три имени в веках возникли,
В них равный звук и смысл один,
И к ним уста любви привыкли:
Валерий, Виктор, Константин!

Бывало слышал римский ликтор
Из уст возлюбленной своей:
«Ты — победитель! tu es victor!»
И тих был трепет двух теней.

Случалось эллинской гетере,
На пире шумном и ночном,
Прозванье громкое «Валерий»
Твердить на языке чужом.

И византийская царевна,
Клонясь, как лилия долин,
Шептала страстно и напевно:
«Твоя! мой бог! мой Константин!»

Особенно интимно чувствовали мы себя у Георга Бахмана. Прекрасный поэт, страстный поклонник и тонкий ценитель поэзии всех народов и всех веков, исключительный знаток литературы, которая была доступна ему в подлиннике на всех европейских языках, Г. Бахман был средоточием маленького кружка друзей, которых умел зажигать своим неистощимым энтузиазмом. В маленькой квартире Бахмана, заполненной, затопленной книгами, которых здесь было много тысяч томов, было как-то особенно хорошо читать и слушать стихи. Кроме хозяина и его жены О. М., здесь обычно находился художник М. А. Дурнов, сам превосходно владеющий стихом, иногда — датский поэт (бывший в Москве датским консулом), памятный всем москвичам Г. И. Ланге, иногда — Ю. Балтрушайтис или К. Д. Бальмонт, и все присутствующие знали, что *здесь* каждый стих будет оценен по достоинству, что *здесь* не пройдет незамеченным удачное выражение, меткий эпитет, новая рифма. Кажется, В. Гофман особенно многим был обязан Георгу Бахману. Так, например, Бахман подробно ознакомил начинающего поэта с английской поэзией, читая ему Теннисона, Лонгфелло и др. мастеров английского стиха. Какая-то перемена произошла после сближения с Бахманом в Гофмане: он стал серьезнее относиться к искусству, больше читать, больше думать.

Не знаю, сыграло ли свою роль знакомство юноши Гофмана с длинным рядом названных мною лиц, в том числе с нашими лучшими поэтами, жизнь в литературных кругах, где, в те дни, принято было постоянно читать друг другу вновь написанные стихи и тут же беспощадно критиковать их, или его творчество

развивалось само, подчиняясь законам естественного роста, но во всяком случае оно за 2—3 года окрепло и расцвело поразительно. Первые стихи, принесенные мне Гофманом-гимназистом, носили несомненную печать не только ученичества, но даже некоторой «детскости». Стихи, которые Гофман читал на «субботах» Бахмана, были уже созданиями настоящего художника, уверенно выходящего на свою дорогу. Подражания переходили в свой собственный стиль, отзвуки чужой поэзии принимали самостоятельный характер; очерчивался определенно *свой* круг тем, *свое* отношение к миру и к людям, *свои* приемы творчества. В этот период был написан длинный ряд стихотворений, носящих ярко выраженную печать Виктора Гофмана; позднее эти характерные черты только углубились, стали резче, определеннее.

К сожалению, именно на эти годы падает мое расхождение с Гофманом. Кто был в нем виноват, судить не здесь и прежде всего не мне. Во всяком случае, позже я сам признал свою долю вины, первый обратясь к В. Гофману, чтобы возобновить наши отношения. Но это было уже несколько лет спустя, а в годы 1904—1905 мы почти не встречались. Только в конце 1906 г. я, через общих друзей, просил передать В. В., что очень жалею о нашей размолвке и охотно приеду к нему — лично выяснить печальное недоразумение. Со следующего, 1907 г., В. Гофман вошел в число сотрудников журнала «Весы», которым я тогда руководил, и наши дружественные отношения возобновились, впрочем, без прежней близости. Да и В. Гофман вскоре уехал из Москвы, так что встречаться мы могли очень редко.

2

Чтобы правильно оценить мои и В. Гофмана отношения, надо иметь в виду, что в 900-х годах в среде писателей, составлявших «школу символистов», определилось два не столько течения, сколько кружка. Один группировался около издательства «Скорпион» и его журнала «Весы»; издателем книг с маркой «Скорпиона» и «Весов» был С. А. Поляков, а в редакции, наряду с ним, одна из главных ролей принадлежала мне. Другой кружок примыкал к издательству «Гриф», которым руководил С. А. Соколов, в 1906 г. предпринявший и издание журнала «Перевал», существовавшего всего 12 месяцев. Как то часто бывает в родственных группах, между двумя издательствами и редакциями существовало некоторое соперничество и род антагонизма. Сотрудники «Весов» избегали участия в «Перевале» и наоборот. По разным причинам, для читателей не интересным, к «Грифу» примкнул и В. Гофман, что удалило его от «Скорпиона», а в частности и от меня.

Но, конечно, не одни мелочные пререкания литературных

кружков определили мое отношение к В. Гофману, еще недавно — «моему ликтору». Несомненно, не эти пререкания руководили моими суждениями о его стихах. Справедливо или нет, но после того, как ряд стихотворений В. Гофмана был встречен мною почти восторженно, дальнейшая его деятельность перестала меня удовлетворять. Те стороны в характере Гофмана-юноши, которые сначала восхищали меня, получили — по крайней мере мне так казалось — слишком большое преобладание, заслоняя все другие. Теперь я думаю, что многое в Гофмане тех лет было «напускным», что он скорее «хотел казаться» только легкомысленным, всегда беспечным, «проказником» в пушкинском смысле; будущее доказало, что в действительности было иное. Но тогда меня больно огорчали намеренная поверхностность и наивная самоуверенность молодого поэта, в которого я так страстно «поверил». Когда В. Гофман с усмешкой уверял, что не стоит учиться, не стоит работать, что в жизни лишь одна цель — удовольствие мгновенья, а удовольствие это — женский поцелуй, я принимал слишком серьезно эту юношескую рисовку. Впрочем, слишком много дарований безвременно погибло на моих глазах именно от нежелания серьезно трудиться, чтоб я мог отнестись спокойно к таким уверениям!

Такими моими взглядами объясняется и мой отзыв о первом сборнике В. Гофмана «Книга Вступлений», вышедшем в 1906 г. («Весы», 1906 г., № 7). Я писал в этой рецензии: «У В. Гофмана есть вспышки лиризма, есть музыкальность в стихе, та непокупаемая никакой ценой певучесть, которая составляет такой же случайный и «несправедливый» дар, как голубые глаза и красивые губы». Далее следовали многочисленные «но»; я ставил в упрек В. Гофману «узость кругозора», «самовлюбленность», «наивную уверенность, что новое для него интересно и для других», и разные «внешние недочеты» формы, добавляя, однако, что «все недостатки поэзии Гофмана — прежде всего недостатки ранней юности». Позднейшими стихами, особенно своей второй книгой, «Искус», В. Гофман показал, что я судил тогда излишне строго. Указанные мною «недочеты» действительно были в его стихах, но были в них и достоинства, на которые я обратил недостаточно внимания. Эту свою ошибку я вскоре сознал. Готовя в 1911 г. свою книгу критических статей, «Далекие и близкие», я своего отзыва о «Книге Вступлений» *не перепечатал вовсе,* но полностью воспроизвел свой отзыв об «Искусе».

Мне неизвестно, как В. Гофман встретил мою рецензию на «Книгу Вступлений». Если мои строки огорчили автора, я горько об этом жалею. Но все же, втайне, надеюсь, что некоторую долю пользы они принесли. Чуткий художник, Гофман, сознавая свои силы, понимал общую неверность моего суждения, но должен был чувствовать и справедливость моих упреков. Без

сомнения, и помимо моих советов, его поэзия развивалась бы в том же направлении, предрешенном всем складом души поэта; все же творчество Гофмана с годами освобождалось именно от тех недостатков, которые были отмечены в моей статье. Стих Гофмана стал строже, замысел серьезнее, отношение к жизни сознательнее. Стихи Гофмана «Песня к лугу», выбранные мною, совместно с ним, для его дебюта в «Весах» в 1907 г., уж очень далеки от «Книги Вступлений». В ней были бы невозможны такие обдуманные строки:

Сонмы веков исступленной бурей
Мир сотрясали,— и что ж.
Светлое царство прозрачной лазури,
Светлое царство все то ж!

Невозможны были бы и вдумчивые «Терцины трудового утра», написанные в 1906 г.

Однако ни на миг я не хочу преувеличивать значение своего влияния. Я только говорю, что, *может быть,* мой строгий отзыв — отзыв человека, суждениям которого В. Гофман когда-то доверял всецело,— в какой-то доле участвовали в новом творческом усилии молодого поэта. Ведь иногда художнику достаточно самого незначительного намека, чтоб угадать важное и нужное для себя. Но в жизнь Гофмана вошло немало других обстоятельств, заставивших его отнестись серьезно и к себе самому и окружающему. Эти факты известны мне лишь с чужих слов, и поэтому я не буду на них останавливаться долго. Знаю, что В. Гофман перенес мучительную болезнь; потом принужден был временно разойтись с семьей. Гофман начал жизнь самостоятельную, что нелегко было для юноши его лет и его привычек. Пришлось на опыте изведать «беспощадную службу бессмысленно-позорного» труда и только по вечерам восклицать облегченно:

Вот, наконец, свободен и один,
Могу отдаться я любимой думе...

Пришла и серьезная любовь, на время властно покорившая молодого поэта.

Когда я посетил В. Гофмана, зимою 1906—1907 г., он жил в скромных меблированных комнатах, и жил не один, а с любимой женщиной. Кажется, приходилось средства к жизни добывать неблагодарным трудом в мелких литературных изданиях,— писать заказанные рецензии, статьи по вкусу редакторов, стихи, доступные «широкой» публике. Всем ведомо, сколько драгоценных сил отнимает такая жизнь! Но именно в эти годы Гофман слагал свои лучшие строфы, стихи, которые составили «Искус» и которым суждено было остаться единственными образцами его творчества... В этом сказалась сила духа, которую трудно было ожидать от легкомысленного заносчивого юноши из

кружка «Грифа», Гофман с достоинством перенес свой «Искус», но судьба уже не позволила поэту показать, что он вынес из этих побежденных испытаний...

Раньше я сказал, что прежней близости между Гофманом и мною уже не установилось. Причину этого должно искать не только в бывшем между нами недоразумении. То состояние, в котором я нашел Гофмана после размолвки, было не таким, когда человек ищет близости. Конечно, есть слабые души, которые в дни испытаний спешат прежде всего пред кем-нибудь жаловаться — все равно пред кем. Гофман был не таков. Душа у него была гордая. Он должен был переживать свой «Искус» одиноко. Излишнее сочувствие было бы ему нестерпимо. Прикосновение даже дружеской руки к его страданиям причинило бы ему боль. Я тогда понял это и не позволил себе искать интимности, надеясь, что время постепенно нас сблизит.

Мне пришлось не только приглашать, но и настаивать, чтобы вновь привлечь Гофмана в наш круг. Я употребил много стараний, чтобы уговорить юношу отказаться, хотя бы отчасти, от своей замкнутости. Долгое одиночество плохой советчик, и то настроение духа, в каком я застал Гофмана, заставляло меня не уступать в своих настояниях. В конце концов, мне удалось убедить его бывать на наших вечерах «Общества Свободной Эстетики». Гофман несколько раз появлялся там, иногда с той, с которой разделял жизнь, читал свои стихи, возобновил прежние некоторые знакомства. Стал появляться Гофман и в редакции «Весов». В 1908 г. он поместил в «Весах» несколько стихотворений и, по моему предложению, стал писать отзывы о книгах (13 рецензий), очень тонкие и обнаружившие в авторе большое критическое чутье. На наших собраниях в редакции «Весов» вновь воскресал прежний Гофман — мечтательный, увлекающийся, уверенный в себе. Иногда мне случалось, возвращаясь домой, идти вместе с ним по улицам. Эти маленькие прогулки напоминали мне другие, когда со мной был мой «ликтор»: только на всем Гофмане уже лежала печать какой-то всегдашней серьезности, немного грусти, вполне стереть которую он не мог никогда.

Даже самое лицо Гофмана изменилось. Мальчик он был почти красив, вызывающей дерзостью лица. Помню, как Е. И. О-ва, с которой я познакомил Гофмана, отозвалась об нем после первой встречи: «Хорошенький мальчишка, только очень самоуверен!» Другая дама, в те дни, назвала Гофмана «бесенком». Этот «бесенок» в Гофмане с годами исчез совершенно. Его лицо приобрело ту задумчивость, которая знакома по его портретам. Пенсне, которое он стал носить постоянно, и две складки на лбу, между глазами, придали этому лицу выражения строгости, какого-то неизменного вопроса. Вообще Гофман вырос, возмужал, сложился во взрослого человека, и его уже никто не назвал бы «мальчишкой». Только поэзия Гофмана сви-

детельствует, что в глубине души он остался прежним. Нежность детской души, порывистость мальчика, пламенность юноши, все это осталось живо в позднейших стихах Гофмана, как сохранилась в них и неизменная певучесть, этот «случайный и несправедливый дар неба», роднящий Гофмана в нашей литературе с Лермонтовым, Фетом и Бальмонтом.

В своей рецензии на «Книгу Вступлений» я писал: «Суждено ли Гофману изведать смерчи жизни, он не знает и сам, как не знает, сожжет ли его этот огненный вихрь». По-видимому, «смерчи» не минули Гофмана, и сожжен он был не этим «огненным вихрем». Многое, для вдумчивого читателя, открывают такие строфы, как (1908 г.):

Там шумная вьюга, там песни метели,
Подобные пению труб.
А здесь, на горячем, на трепетном теле
Следы *обезумевших* губ...
Не надо теперь никаких достижений,
Ни истин, ни целей, ни битв.
Вся жизнь в этом ритме *безумных* движений,
Ему *исступленье* молитв!

Это — то же, что когда-то юноша Гофман пытался выразить своим парадоксом об «удовольствии мгновения», но насколько углубленное, как-то по-новому пережитое, воспринятое и отраженное!

3

В 1909 г. (сколько помнится) В. Гофман покинул Москву и переехал жить в Петроград. Внешним поводом было сотрудничество в петроградских изданиях. Москва неподходящий город для лиц, живущих литературным заработком,— в ней журналов мало, круги газетных сотрудников строго замкнуты. В частности, работа в «Весах», как в журнале небольшом по размерам, не могла служить сколько-нибудь чувствительным подспорьем. Но была у Гофмана и другая причина уехать из Москвы, в которой прошла его юность: необходимо было в корне изменить жизнь. Другие лучше меня смогут объяснить эти условия. Только по отрывочным намекам из слов самого Гофмана я знаю, что он более *не мог* продолжать жизнь, которую вел последние четыре года. Считаю себя вправе засвидетельствовать, что Гофман в этих обстоятельствах держал себя с благородством безупречным. Он сам сильно страдал от создавшегося положения, но вся жизнь казалась впереди, и было преступлением искажать ее ради педантических понятий об отвлеченном «долге». Гофман решительно рассек узы прошлого и пошел навстречу новой жизни.

После отъезда Гофмана из Москвы я виделся с ним редко, урывками,— во время его приездов к нам и моих поездок в Петроград.

Не мог я и внимательно следить за литературной деятельностью Гофмана, так как сосредоточивалась она преимущественно в петроградских газетах. Но всегда с волненьем читал я новые стихи Гофмана и с интересом его рассказы. Между прочим, я просил у него рассказ для «Весов», но Гофман ответил мне, что даст только тогда, когда напишет что-нибудь достойное: напечатанными рассказами он сам не был вполне удовлетворен. Напротив, общие наши друзья отзывались о прозе Гофмана с большой похвалой. Чувствовалось (это именно «чувствуется»), что его коснулся наконец «успех», что лед равнодушия пробит. Проживи Гофман еще 2—3 года, для него началось бы быстрое восхождение. Уже составился круг читателей Гофмана, уже создавались страстные его поклонники, уже слабо розовела заря того дня, который именуется «славой»,— тоже «случайный» и часто «несправедливый» дар Неба, на этот раз предназначавшийся тому, кто его заслужил по праву.

«Искус» я получил по почте. На книге была надпись: «Валерию Яковлевичу Брюсову, с неизменной любовью и уважением автор, 1909, XII». Слова о «неизменной любви» были мне дороги: я их принял не как условную вежливость, а как подлинное выражение чувства. Но самая книга не вполне обрадовала меня. Я нашел в ней много стихов, которые любил и знал наизусть, но мало таких новых стихотворений, которые хотелось бы запомнить наизусть. Словно бы там, в Петрограде, опять оборвалась нить творчества. «Отметим с грустью,— писал я в своей рецензии,— что лучшие стихотворения «Искуса» помечены 1905-м и 1906 г., стихотворения позднейшие слабее». Но я мог с радостью указать, что «Гофман сумел сохранить то лучшее, что было в его ранних стихах: певучесть. Его стихи почти все — поют. И в этом отношении, в непосредственном даре певучего стиха, у В. Гофмана среди современных поэтов мало соперников: К. Бальмонт, А. Блок, кто еще? Вместе с тем основной недостаток своей юношеской поэзии В. Гофман преодолел. С годами его муза стала серьезнее, вдумчивее. Его стихотворения стали более сжатыми; прежнее жеманство перешло в изящество...».

«Изящество» кажется мне удачно выбранным словом. Стихи Гофмана всегда изящны,— красивы своим ритмом, своими образами, своими темами. Некрасивое было органически чуждо Гофману. Быть может, по тому самому в его поэзии меньше силы и у́же кругозор. В жизни, в мире слишком много «*не*красивого», «*не*изящного», и Гофман инстинктивно обходил все это. Претворять низменность жизни в красоту (как то делают поэты такого пафоса, как Верхарн) было ему нестерпимо: он предпочитал проходить мимо. Отсюда известная

ограниченность тем Гофмана; мир в его поэзии предстает лишь одной своей стороной. Но все, что Гофман принимает в свою поэзию, он бережет любовно, одно — выявляет в его сокровенно-лучшем, другое — озаряет нежным светом мечты, третье — украшает яркостью своих цветных узоров. Так возникает мир Виктора Гофмана, те весенние дни, когда «становится небо совсем бирюзовым», то лето, когда «*ликовал* лучистый день» и сад, «зеленый, розовый, лиловый», был «весь в *ликующем* цвету», те «прозрачные вечера», когда «*тихо* стынут поля, встречающие сон», и «солнце *тихо* поникает, стволы деревьев золотя», и самая тень «прозрачна» или даже осенние дни — «вечера золотые в венках из рубинов», и зима с ее снежной песней, в которую врываются строки:

В губы мокрые от снега
Дай тебя поцеловать!

Может быть, лучшим воплощением этих грез остаются стихи о «Летнем бале»:

Река казалась изваяньем
Иль отражением небес,
Едва живым воспоминаньем
Его ликующих чудес...
Был тихий вальс средь лип старинных,
И много встреч, и много лиц,
И близость чьих-то — длинных, длинных,
Красиво за́гнутых ресниц...

Последний раз я видел Гофмана в Москве. Он приехал ко мне с каким-то предложением от какой-то редакции, кажется, «Нового журнала для всех», в котором принимал близкое участие. Не помню, что я ответил на это предложение, но знаю, что Гофман провел у меня несколько часов, оставив самое радостное впечатление. Не было тогда в Гофмане следов той апатии, которая сковывала его в последнее время жизни в Москве. Он казался довольным своим положением, бодрым, много говорил о разных литературных планах. Важнее было то, что в голосе Гофмана мне послышалась его прежняя, юношеская уверенность в себе. Но, когда я попросил Гофмана прочитать мне новые стихи, он ответил, что стихов давно уже не пишет, что он обратился к прозе и считает своим призванием — беллетристику. Это меня поразило. Я возражал, говоря, что «яд поэзии», «слезы вдохновения» отравляют навсегда, что от них освободиться нельзя, ссылался на прекрасные стихи «Искуса». Гофман в ответ мне сказал, что теперь он тщетно ищет прежнее одушевление и, когда пытается писать стихи, уже не в силах достичь высоты «Искуса». Надо было обратить больше внимания на это знаменательное признание. Но Гофман казался мне таким жизнерадостным, что я не совсем поверил его словам. Мне казалось, что это — лишь временное облако, которое долж-

но пройти. Многие поэты знали периоды, когда творчество как бы иссякало, чтобы после забить с новой силой... Расставаясь, я был уверен, что Гофман еще вернется к стихам, помню, я сказал свидетельнице нашей долгой беседы: «Хотя он и не пишет стихов, но это — прежний Гофман!»

Не знаю, обманулся ли я или действительно Гофман в тот день, когда был у меня, ощущал прилив энергии. Что до меня, я внутренне как-то «успокоился» за Гофмана. Я поверил, что он вышел на верную дорогу и твердо пойдет по ней. Поэтому в течение некоторого времени я довольствовался теми вестями о Гофмане, которые сами доходили до меня; узнал, что он уехал за границу, и не спешил узнать подробности. Известие о трагической кончине поэта было для меня неожиданным и горьким разочарованием. Только тогда я понял весь смысл признания, что он, Гофман, тщетно ищет прежнее одушевление. Но было уже поздно. Молодой жизни не стало. Стихи, которые должны были служить лишь прекрасным обещанием, стали всем наследием поэта.

После «Книги Вступлений» осталась лишь первая глава. Бедному «ликтору» не суждено было дожить до дней, когда и за ним пронесли бы консульские фаски. Как это всегда бывает, родилось тяжелое сожаление о многом в прошлом и об том, что так неполно удалось узнать в жизни эту прекрасную душу... Жизнь торопит, влечет все вперед, вперед, и как часто проходишь мимо прекрасного в стремлении за случайным, за той «злобой дня», выше которой в своей поэзии умел встать Виктор Гофман.

Несколько прекрасных стихотворений, две книги истинной поэзии (несмотря на все их недостатки) и образ юноши-художника, «страстно любившего Мечту и Красоту», вот — все, что осталось после Виктора Гофмана. Посмертный суд — иной, чем при жизни. Критика учит, предостерегает, указывает; посмертная оценка стремится только понять. Одно было отношение к стихам Гофмана, когда можно было надеяться, что это — светлое обещание поэта, перед которым вся жизнь; другое — когда мы знаем, что это — завершенный круг Творчества, к которому не прибавится уже ни строки.

Забудем же все несовершенное, что есть в стихах Гофмана, и будем любоваться на все прекрасное, что щедро разбросано в них расточительной рукой юноши-художника. Поэзия Виктора Гофмана ведет нас в свой мир, пленительный и нежный, мир вечной красоты нетленной природы неизменного, необходимого счастья любви, вешнего восторга страсти и тихого раздумья, удела всех избранных. У Гофмана есть свои краски, есть свои звуки, он смотрит на нас «необщим» выражением лица. И в ряде русских поэтов, над которыми лучами солнца сияет лик Пушкина, должно навсегда остаться имя Виктора Гофмана. Его уже знают и будут знать, пока звучат русские стихи; его уже —

любят и будут любить, пока есть сердца, способные чувствовать красоту.

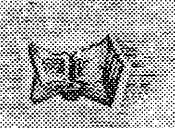
По смерти Гофмана «Общество Свободной Эстетики» устроило вечер его памяти. Собралось довольно много членов Общества и посетителей; всех объединяли воспоминания о юноше-поэте, которого каждый из присутствующих знал лично. Мною был прочитан краткий доклад о поэзии Виктора Гофмана. Артистка Московского Художественного театра, г-жа Барановская, давняя почитательница творчества Гофмана, великолепно продекламировала ряд его стихотворений, в том числе «Летний бал». Несколько других стихотворений было прочтено и другими лицами. Но чувствовалось, что на этот раз не важны те или другие достоинства декламации или доклада. Образ трагически погибшего поэта присутствовал среди нас, в той обстановке, в том кругу лиц, где не раз бывал и сам В. Гофман. Его поминали на одном из тех собраний, в которых он и сам принимал живое участие. И еще долго после того, как закончилась программа вечера, за чайным столом продолжалась беседа, ни на миг не покидая единой, всеми владевшей темы о поэте «Искуса», о его жизни и творчестве, об унесенных им в могилу прекрасных надеждах.

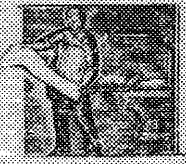
1917 г. Баку

1917
1924



ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ





1921

ЖУРНАЛ КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

КНИГА ПЕРВАЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

КАК ПРЕДИСЛОВИЕ[1]

⟨к книге И. Филипченко «Эра славы»⟩

Автор «Эры славы» позаботился сам представить себя читателям. Эпиграф к книге: «Класс мой великий, пролетариат мировой, алый», посвящение: «Себя коллективу», первая же страница, где объявлено: «Это — двери в Храм великой Демократии», наконец, признание: «я — простой рабочий» и т. под.— все это освобождает от обязанности рекомендовать молодого поэта.

Но читатели, на тех же первых страницах, найдут и иные, более ответственные признания:

Я не только Иван Филипченко, я — пролетариат,
Я святого безумья буйный и дерзкий набат.

Поэт говорит о своей книге: «Запомни эту библию библий», и еще: «Моя книга тебя всемогущим, всесущим и вечным сделает», и о себе самом: «Есть у меня сердце Прометея, грандиозный пожар святого безумья» и т. д. Такие заявления автор предисловия должен обойти молчанием: пусть пролетариат сам решает, признает ли он Ивана Филипченко своим воплощением.

Наша задача — скромнее. По нашему убеждению, прежде чем быть поэтом пролетариата, надобно быть вообще *поэтом.* И мы читали стихи Ивана Филипченко именно как *стихи,* искали в них прежде всего — *поэзии.*

Многое в стихах «Эры славы» напоминает хорошо и издавна знакомые страницы. Так, в ряде стихотворений слышится голос

---

[1] Предлагаемые страницы первоначально назначались как рецензия для одного издания, не появившегося в свет; этим объясняется несколько критических замечаний, от которых автор воздержался бы, если бы писал прямо «Предисловие».

В. Б.

Уота Уитмана (славословия: «Слава тому, кто на стройке...», стр. 26; перечни: «Города прекрасной Европы, Нового Света, Америки», стр. 50—51 и др.); в других — голос Эмиля Верхарна («Города», стр. 86, «Биржа труда», стр. 100 и др.); в третьих — отголоски Ницше («рабочие сверхчеловеки», стр. 12. Заратустра, стр. 140 и др.), А. Фета («святое безумье», стр. 8, 10 и др.), К. Бальмонта (гимны стихиям), А. Блока; еще в других перед читателем — привычный арсенал поэзии романтической и староклассической: вплоть до образов из греческих мифов (Прометей, Олимп, фурии, Илиада, Одиссея) и библейских легенд (Голгофа, Хорив, видение Езекииля). Наконец, и самая форма стихов Ивана Филипченко носит несомненные следы влияния тех же поэтов,— все равно, непосредственно или полученного через вторые руки,— а также Андрея Белого и некоторых из наших футуристов.

Однако все это отнюдь не должно быть поставлено в укор молодому поэту. Иного пути к *новому*, как от *старого*,— нет, хотя бы через отметание этого старого. Все мы непременно чьи-нибудь «ученики» и только через ученичество становимся сами собой. Всякая культура, в том числе рождающаяся, пролетарская, должна быть связью настоящего с прошлым, ибо культурный народ тем и отличается от дикого, что сохраняет опыты прошлых веков. Новое поколение поэтов, которое хочет создать «Храм великой Демократии», сможет это сделать при условии, что усвоит себе достижения поэзии старой: оно возьмет из нее — пригодное, отбросит — лишнее, но раньше всего должно овладеть — сделанным, чтобы не искать вторично — уже найденное. Поэтому Иван Филипченко был прав, избрав своими образцами поэтов, достигавших в свое время вершин словесного творчества.

Пусть молодой поэт заблуждается, переоценивая совершенное им; такое самообольщение юности, *возможное* принимающей за *исполненное*, вызывает скорее сочувствие, чем укор. К тому же в признаниях случайных, рассеянных там и здесь, молодой поэт уже иначе смотрит на свою поэзию. «Эта книга — *отдельные звуки* единой симфонии, мною творимой», пишет он; в другом месте: «Я былины *сложу*, я сказанья *скажу*», и еще: «„Одиссею“ *спою*, „Илиаду“». Может, благоразумнее было бы Ивану Филипченко в своей первой книге везде довольствоваться таким будущим временем. Но «благоразумие» не к лицу молодости и силе, и все гордые заявления молодого поэта должно принимать как обещания, которые будут впоследствии оправданы. Не забудем, что «Эра славы» — книга начинающего; когда она окажется первой в ряду других, многое, что в ней сейчас кажется неубедительным, станет, быть может, необходимой частью целого. О заложенном фундаменте правильно судить можно будет лишь тогда, когда будут возведены стены и закончен купол.

Важнее обещаний то, что уже выразилось в творчестве автора. Есть такая, почти неопределимая словами, печать на стихах, которая позволяет утверждать: это — стихи поэта. Такой печатью освящены страницы «Эры славы». Там — картина природы, взятая не банально; здесь — энергичный стих, никем не подсказанный; тут — мысль, нашедшая свое полное воплощение в слове; тут — самые звуки слов, являющиеся верным дополнением образа; всего этого достаточно, чтобы оправдать первую книгу поэта. Конечно, пророчествовать о будущем — дело мудреное. Быть *поэтом* значит — иметь перед собою открытый путь; от самого поэта зависит — развить свой дар, выполнить свои обещания, стать воистину «поэтом пролетариата». С другой стороны, за свою 30-летнюю литературную жизнь мы немало видели на небосводе русской литературы быстро и ярко вспыхивавших звезд, которые потом столь же быстро погасали и только долго тлели бледным отсветом... Хочется верить в лучшую судьбу молодого поэта, тем более что его первая книга позволяет это. Пушкин приводит восточную пословицу: «Благослови день, когда встретишь поэта». Тем более радостный день, когда можешь приветствовать первую книгу *нового поэта.*

Декабрь, 1918

ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ[1]

Понятия «пролетарская культура», «пролетарская поэзия» уже вызвали — что естественно — обширную, сравнительно, литературу. Сделано немало попыток так или иначе разобраться в вопросе. Тем не менее он все еще остается достаточно темным. Пишущему эти строки лично пришлось слышать от видных представителей нашей пролетарской поэзии, что им самим это последнее понятие «далеко не ясно».

Теоретически дело обстоит так. Наша Октябрьская революция, установив диктатуру пролетариата, дала в обществе господствующее положение новому классу, принесшему свою, новую, идеологию. Согласно этой идеологии началось пересоздание всего строя нашей жизни. Как результат этой перестройки, должна возникнуть новая культура, в частности — новая литература, новая поэзия. Отсюда — попытки выяснить, чем эта новая культура будет и должна отличаться от предшествовавшей, а также — попытки теперь же указать на первых

[1] *П. Бессалько* и *Ф. Калинин.* Проблемы пролетарской культуры. К-во «Антей». Пб., 1919, 128 стр. Ц. 10 р. *В. Фриче.* Пролетарская поэзия. Изд-во «Денница». М., 1919, 112 стр. Ц. 20 р. «Пролетарская культура». Ежемесячный журнал. М., 1919, № 1—12, М., 1920, № 13—14.

строителей, «зачинателей» новой культуры,— в том числе и в области поэзии,— и отметить то новое, что они дают.

Однако эта теория возбуждает длинный ряд новых вопросов.

Что разуметь под новой пролетарской культурой: видоизменение старой культуры капиталистической Европы или нечто совершенно особое? Явилась ли эта новая культура, хотя бы в своих основах, как прямой результат великого пережитого нами переворота, вместе с установлением диктатуры пролетариата в Советской России, или же эта культура есть только чаяние, которому предстоит осуществиться в более или менее отдаленном будущем? Кто являются носителями и строителями этой культуры? — исключительно лица, вышедшие из рядов того класса, который был пролетарским при старом режиме, или все деятели, по крайней мере искренние деятели, нашего нового общества, стремящегося стать внеклассовым? В частности, кто суть пролетарские поэты? — поэты, вышедшие из рядов пролетариата, хотя бы ныне отдавшие себя исключительно культурной работе? только поэты, поныне продолжающие ту работу, которая прежде была типичной для пролетария, напр., на фабрике? поэты, посвящающие свои вдохновения жизни и идеологии пролетариата, хотя бы сами они и вышли из другого класса? поэты, сознательно ищущие основ новой культуры, или поэты, чуждые этим заданиям? и т. д., и т. д.

Прежде всего, самый термин «культуры» требует более точного определения. В науке он употребляется в разных смыслах. Говорят о народах «культурных» и «не культурных», а в то же время о «культуре первобытных народов». Отличают культуры «античную», «средневековую», «новоевропейскую», «китайскую» и т. д. Рассматривают отдельно «английскую культуру XVII в.», «французскую культуру XVIII в.» и т. п. Наконец, существуют такие подразделения, как «культура духовная», «культура материальная» и пр.

Отбросим последнее деление, т. е. будем говорить о культуре вообще, обнимающей все стороны жизни; откажемся от первого, т. е. будем иметь в виду только народы «культурные», считая, что первобытные стоят на столь низкой ступени развития, когда существуют только зачатки культуры, а не самая культура. Все же останется противоречие в употреблении термина. Иногда им означается коренной перелом в жизни человечества, напр., переход от античной культуры к средневековой; иногда же — небольшие сравнительно видоизменения, какими отличается, наприм., культурная жизнь во Франции XVII и XVIII вв. Чем должна и чем хочет быть пролетарская культура,— таким видоизменением или коренной перестройкой?

Ответ на последний вопрос, нам кажется, может быть только один. Пролетарская культура по своим предпосылкам, по своим заданиям должна быть *коренной перестройкой* всего культур-

ного уклада человечества последних веков. Новое мировоззрение отвергает именно то, что лежало в самой основе всей новой европейской культуры XV—XIX вв.: капитализм, и ставит себе идеал, противоречащий всей этой культуре: коммунизм. Пролетарская культура должна отличаться от капиталистической по существу. Следовательно, в области культуры должно ожидать переворота, аналогичного тем, каким отмечены грани античного мира и средних веков, Европы феодальной и новой.

Обратимся к истории, чтобы посмотреть, как в прошлом происходили аналогичные перевороты. Переход от античной культуры к средневековой был усложнен тем, что так называемое великое переселение народов в значительной степени уничтожило римскую культуру; поэтому рост новой культуры потребовал особо долгого времени: от падения Римской империи до оформления феодальной культуры протекло не менее 2 столетий (V—VII вв.). Напротив, переход к новоевропейской культуре был замедлен тем, что никакого резкого переворота, никакой общей революции на этой грани не произошло; новое постепенно разрушало старое и заняло этим разрушением тоже несколько веков (XIII—XV). Быстрее совершился процесс при возникновении эллинистической культуры на развалинах разных восточных монархий после походов Александра Македонского; но зато эллины несли при этом на восток свою, уже высоко развитую культуру, и тем не менее новая культура сложилась не менее, как в столетие.

Из всего этого не следует ли с убедительностью, что возникновение новой культуры — процесс медленный, требующий если не столетий, то ряда десятилетий? Да и может ли быть иначе, рассуждая априорно? Не должно ли вырасти, по меньшей мере, целое новое поколение в новых условиях, чтобы могли коренным образом видоизмениться все те стороны жизни (в том числе литература), совокупность которых, в их особенностях, и образует «культуру» данного народа, данной эпохи? Положим, современность имеет средства воздействия, которые были недоступны прошлому: это — наши радиотелеграфы, телефоны, синематографы, скоропечатные машины, автомобили, аэропланы и т. д. Но как бы ни было сильно влияние этих факторов, оно не может мгновенно,— скажем, в несколько лет — искоренить культурные навыки, усвоенные годами жизни и даже, больше того, наследственно, атавистически воспринятые всеми, в том числе и самими носителями пролетарской идеологии.

Итак, наш вывод тот, что строительство новой культуры — дело медленное. Но кто же может и должен строить эту новую культуру? Первоначальный ответ ясен сам собою: пролетарии, люди этого «нового» класса, принесшего новую идеологию. Но они одни ли? Нам кажется, на этот дополнительный вопрос должно ответить: нет! не одни. Как возникла блестящая эллинистическая культура? То был синтез здоровых идей, принесен-

ных завоевателями эллинами, с здоровыми же зернами, почерпнутыми из разгромленной или одряхлевшей культуры эгейцев. Таким же синтезом того, что вложили от себя молодые германские и славянские племена, с здоровыми зернами античности была феодальная культура средневековья. И т. д. На протяжении всей всемирной истории новая культура всегда являлась синтезом нового со старым, с основными началами той культуры, на смену которой она приходила.

Это, конечно, и вполне естественно. Во всякой культуре есть такие завоевания, которые остаются ценными для любого уклада жизни. Таковы, напр., истины и достижения опытных наук, великие художественные создания, разные материальные сооружения и т. д. Новая культура может направить все это к иным, своим целям, но ей нет причин всего этого не использовать; этим она лишь замедлила бы, и очень надолго, свое развитие. Возьмем простой пример. Какая бы форма правления ни утвердилась в такой-то стране, новое правительство всегда использует, напр., существующие пути сообщения. Оно, может быть, позднее создаст свои, более совершенные, рядом с железными дорогами проведет пути автомобильные и установит аэропланные, но вряд ли оно поспешит уничтожить существующие паровозы и вагоны.

Однако для подобного синтеза необходимы взаимодействие, согласная работа представителей нового, пролетариата и старой, прежней культуры. Насколько пролетарий, уже в силу своей принадлежности к своему классу, является носителем пролетарской идеологии, настолько идеологию прежней культуры в полноте представляет собою только человек, всецело ее изживший. Между тем в первой стадии строительства важно именно то, чтобы культура уходящая была взята во всем своем объеме, ни в чем не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор. История показывает нам, как ошибочно ценили античную культуру, напр., внешне усвоившие ее германцы и насколько полнее и живее происходил синтез, напр., в Италии, где подлинные традиции античности никогда не умирали. Comparaison n'est pas raison, сравнение — не доказательство, но оно поясняет мысль.

Поэтому не так важно, кто выступает первыми строителями новой культуры — пролетарии, еще продолжающие жить в тех условиях, которые были характерны для пролетария при старом укладе жизни (напр., фабричные рабочие), или пролетарии, уже от этих условий освободившиеся и уже всецело посвятившие себя культурной работе (напр., иные из наших пролетарских поэтов), или, наконец, люди, вышедшие из иного класса, но отдающие свои знания и способности на дело нового строительства. Только совокупными усилиями всех таких деятелей, непременно и пролетариев и не-пролетариев, могут быть заложены первые основы новой, искомой культуры. Самое же

ее здание может вырасти только много лет спустя. Пока, в силу необходимости, приходится довольствоваться одними намеками на него и еще безнадежно говорить о строимых стенах, тем более о возводимом куполе.

Притом работа деятелей, пришедших из другого класса, может быть двоякая. Иные из этих работников, по существу своему, не в состоянии будут усвоить себе новое мировоззрение, останутся органически чужды задачам строительства новой культуры. Поскольку такие не будут ему прямо враждебны, они все же могут и должны быть использованы новым обществом. Их знания, их навыки, самые их предрассудки окажутся ценными, если подвергнуть их внимательному анализу: знания должно использовать, навыки должно взять за образцы, предрассудки должно исследовать, так как они являются органическими элементами одной культуры и предостерегают от аналогичных предрассудков новой. Короче говоря, строители новой культуры должны привлекать к себе культурных деятелей прошлого, так как этим облегчат свою собственную работу едва ли не на столетие.

Но надо надеяться, что иные из прежних культурных деятелей найдут в себе живую способность воспринять новые задания, оценят величие и красоту предстоящего начатого дела. Известны примеры, когда энтузиасты, находясь в совершенно других условиях жизни, всецело прониклись мировоззрением хотя бы античности, сами становились как бы древним эллином или римлянином. Не гораздо ли проще, что тот или другой работник культуры — пусть «буржуа» по своим родителям,— живя в условиях нашей коммунистической республики, сумеет и сможет усвоить себе миросозерцание пролетариата? Такой человек, кажется нам, вполне призван участвовать в строительстве новой пролетарской культуры наравне с пролетарием, ныне работающим на фабрике или работавшим на ней десять лет тому назад.

Таковы мои точки зрения. Из них следует, что говорить по существу о книгах, заглавия которых выписаны выше, мне не приходится. Пролетарская культура может и должна быть. С ней вместе явится и пролетарская поэзия. Ныне ни того, ни другого еще нет и не могло быть: есть только попытки, порывания, первые поиски. Иные из наших пролетарских поэтов талантливы и интересны. Но они еще не дали (и не могли дать) ничего такого, что по существу отличалось бы от всей прошлой поэзии,— отличалось бы не как оригинальность данного поэта, а именно *как продукт иной культуры*. То, что говорит покойный Ф. Калинин в своей прекрасной вступительной статье к изданию «Антей», очень ценно (хотя лично я не совсем согласен, напр., с упразднением античного мира); то, что пишет В. Фриче в своем тонком и остром разборе отдельных пролетарских поэтов, часто кажется вполне верным; немало интересного и

в отдельных статьях журнала «Пролетарская культура». Но во всех этих работах говорится о таком «новом», которое не превосходит новизны «новой литературной школы». Мне это представляется недостаточным. Истинная пролетарская поэзия будет результатом новой пролетарской культуры и будет столь же отличаться от позии прошлой, как «Песнь о Роланде» от «Энеиды», как Шекспир от Данте.

АЛЕКСАНДР БЛОК. ЯМБЫ. «Алконост». Петербург, 1919. Стр. 34. Ц. 5 р.— АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. КОРОЛЕВНА И РЫЦАРИ. Сказки. «Алконост». Пб., 1919. Стр. 56. Ц. 24 р.—АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. ЭЛЕКТРОН. «Алконост». Петербург, 1919. Стр. 32. Ц. 12 р.— СЕРГЕЙ ЕСЕНИН. ГОЛУБЕНЬ. Изд-во Трудовая Артель Художников Слова. М., 1920. Стр. 80. Ц. 20 р.— ВЯЧЕСЛАВ КОВАЛЕВСКИЙ. НЕКИЙ ЧАС. М. 1919. Стр. 166+X. Ц. 3 р.— ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ. ПУТЕМ ЗЕРНА. К-во «Творчество». М., 1920. Стр. 48. Ц. 10 р.

«Ямбы» Александра Блока частью помечены прошлыми годами, 1907, 1909, и в общем не прибавляют ничего к знакомому и любимому нами творчеству поэта.

Сказки Андрея Белого написаны, как указывает автор в предисловии, «давно», в 1909—1911 гг. В общем, они повторяют мысли и приемы других книг Андрея Белого. В частности, поэт не убедил нас, что должно слова «А», «Из» и т. под. считать за отдельные стихи.

«Электрон» А. Ремизова написан тщательно и вдумчиво; это — ряд «мыслей», изложенных ритмической прозой; но, во всяком случае, книжка для весьма ограниченного круга читателей.

В «Голубене» основные черты творчества С. Есенина выступают отчетливо. Иное хорошо задумано и смело исполнено. Не вполне оправдано автором изобилие религиозных и церковных образов. Нам лично впечатление портят неправильные рифмы и ряд сравнений и метафор, вряд ли жизненных, как «дождь пляшет, сняв порты», «на долину бед спадают шишки слов» и т. под.

У Вяч. Ковалевского хорошая школа стиха. Он искусно строит рондели, газели и др. формы. Но все это, пока,— пере-

певы. Как предисловие в книге — красивое стихотворение К. Бальмонта.

В стихах В. Ходасевича видны ум и хороший вкус. «Путь зерна» удовлетворит тех, кто может этим довольствоваться в поэзии.

АЛЕКСАНДР БЛОК. ПЕСНЯ СУДЬБЫ. Драматическая поэма. Алконост. Пб., 1919. Стр. 86+VI. Ц. 10 р.

Повторение мотивов «Незнакомки». Символизм поэмы постоянно переходит в аллегорию. Ход событий, рассматриваемый с реалистической точки зрения, нелеп. Между тем для истинного символизма характерно полное совпадение реального с символом. Действие — вне времени и пространства. Герои все подчинены некоему трагическому фатуму, а не действуют в силу внутренних страстей. Поэтому психология условна, а не жизненна. Многое, впрочем, по-блоковски красиво.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. МЛАДЕНЧЕСТВО. Алконост. Пб., 1918. Стр. 58+VI. Ц. 4 р. 50 к.

Около 50 «онегинских» строф, написанных языком, характерным для Вяч. Иванова последних лет: величавость его прежнего стиля перешла в строгую простоту, еще далекую, однако, от разговорной речи по изысканности словаря и по сложности оборотов. Содержание,— повесть о первых *шести* годах жизни,— давало мало материала поэту, и только сила таланта автора удерживает на всех стихах напряженное внимание читателя. Внутренне поэма проникнута религиозным мистицизмом, тоже характерным для Вяч. Иванова, и весь внешний мир незаметно обращен им в ряд видений, пророчеств и вещих снов.

ИМАЖИНИСТ ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ. ЛОШАДЬ КАК ЛОШАДЬ. Кн-во «Плеяда». М., 1920. Стр. 76. Ц. 67 р.

Судить об имажинизме как литературном течении было бы неосторожно по стихам Вад. Шершеневича. Писатель образованный, начитанный и, безусловно, талантивый, он больше всего озабочен вопросами «школы». Не из стихов т. Шершеневича можно выводить теорию, а его стихи написаны в угоду теории. Это вредит и имажинизму, и стихам т. Шершеневича.

В книге больше мыслей, чем эмоций, больше остроумия, чем поэзии, больше формул, чем живых образов. Чуть не все стихи построены по одному принципу, и это прежде всего утомляет.

ЭММАНУИЛ ГЕРМАН. СКИФСКИЙ БЕРЕГ. Стихи о России. Харьков, 1920. Ц. 65 р. Стр. 32.

Следившим за путями нашей поэзии памятны, конечно, «акмеисты», упорно шумевшие назад тому лет десять. Этот шум акмеистов затерялся в буре, поднятой футуристами; но принципы акмеизма не умерли. Их подхватили О. Мандельштам и некоторые другие поэты, и на юге России они пустили довольно глубокие корни[1]. Оставляя в стороне сознательную идеологию акмеистов и обращаясь только к их произведениям, приходится сказать, что поэты этого направления ищут одного: исхищренности (не хочется говорить изысканности). Все у них исхищренно — рифмы, ритмы, образы, мысли. Ради «интересной», по их мнению, рифмы они готовы высказать любую мысль; ради «интересной» мысли — выставить любое суждение. Все сводится к погоне за еще небывалым сочетанием слов. Но при этом акмеисты строго держатся в пределах ясной мысли, правильного стиха, традиционных форм, даже щеголяя старомодностью стиля, напр., охотно перенимая манеру пушкинской плеяды. Этим акмеисты резко отличаются от оригинальничающих новаторов, вроде имажинистов или экспрессионистов. Но в общем стихи акмеистов остаются, по большей части (встречаются счастливые исключения), глубоко чуждыми поэзии, это то самое, о чем сказал когда-то Верлен: et tout le reste est littérature,— все прочее — литература. «Литература ради литературы», и ничего больше.

Э. Герман не принадлежит к числу более талантливых представителей течения. Но потому недостатки этого течения только ярче и резче выступают в стихах т. Германа. Совершенно не важно, что это — стихи о России, в которых поминаются «солдаты-республиканцы» (рифма: танцы) и «сермяжный Демулен» (рифма: прибрежных пен),— поэту-акмеисту все равно, о чем писать: он все может обработать одинаково исхищренно. Вот, в заключение, характернейшее для акмеизма четверостишие,— о Пушкине:

> Острой рифмой тетрадь исцарапав,—
> Как забыть этих строк кривизну,—
> Обогревшийся правнук арапов
> Обессмертил чужую страну.

---

[1] К «акмеистам» принадлежат и многие участники Киевского ежегодника «Гермес», отзыв о котором т. Аксенова см. выше.

МЫ (Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Рюрик Ивнев, Александр Кусиков, Лев Никулин, Борис Пастернак, С. Рубанович, Ив. Рукавишников, С. Третьяков, Вел. Хлебников, Вадим Шершеневич). К-во «Чихи-Пихи». М., 1920. Стр. 66.— АЛЕКСАНДР КУСИКОВ, ВАДИМ ШЕРШЕНЕВИЧ. КОРОБЕЙНИКИ СЧАСТИЯ. М., 1920. Стр. 40. Ц. 50 р.

В книжке «Мы», «игрой случая», соединены некоторые писатели старшего поколения, символисты (К. Бальмонт, Вяч. Иванов), футуристы (Б. Пастернак, Вел. Хлебников), имажинисты (В. Шершеневич, С. Третьяков, А. Кусиков) и поэты направления неопределенного (Л. Никулин, С. Рубанович). Правда, имажинизм не слишком отличается от футуризма, но все же разноголосица в сборнике — кричащая. Стихи К. Бальмонта никак не выше «среднего» уровня; стихи Вяч. Иванова — хороши и продуманны; о стихах Р. Ивнева, Л. Никулина, С. Рубановича, Ив. Рукавишникова просто нечего сказать: повторение, и бледное, того, что эти же поэты и другие писали и раньше. Самый значительный из участников книги — Б. Пастернак; помещены далеко не лучшие его вещи, но и в них — яркие особенности этого оригинального таланта: острая меткость выражений, неожиданность подходов, своеобразная ритмика. Наиболее интересен как начинающий А. Кусиков; там, где он касается Востока, ислама, поэт находит верные слова и запоминающиеся образы; впрочем, лучшие стихи А. Кусикова — в сборнике «Коробейники счастия». С. Третьяков почитается мэтром в кружке имажинистов; нас его расхлябанно-хаотические стихи не удовлетворяют; мы чувствуем в них какой-то уклон к стилизации в духе условной народности, и в этом направлении удачнее другого — «Считалка». Вел. Хлебников, как всегда, прозаичен; иногда исхищренно-словесен, иногда просто банален. Вад. Шершеневич тоже, как всегда, умен, но упорно претенциозен, интересен, но неодолимо рассудочен.

ИППОЛИТ СОКОЛОВ. ЭКСПРЕССИОНИЗМ. Лето 1920. Стр. 8.— Он же. Ренессанс XX века. Стр. 8. Ц. 50 р.

Экспрессионисты (несколько юношей из московской молодежи) заявляют, что они хотят быть «панфутуристами». Попутно они зачисляют в число обоснователей или предварителей экспрессионизма несметное число имен — философов, ученых, поэтов, политических деятелей и т. д., от Гомера до

Маринетти, от Бергсона до Василия Розанова и т. под. В перечне имен, собственно, и состоят обе брошюрки по 8 страниц; идей на этих страничках мы искали тщетно.

НИКОЛАЙ РЫБАЦКИЙ. НА СВЕТЛЫЙ ПУТЬ. Изд. 2-е. Библиотека Пролеткульта. Пгд., 1919. Стр. 32. Ц. 2 р. 25 к.

О стихах Н. Рыбацкого приходится сказать, что они вообще — слабы: большей частью прозаические рассуждения в метрических строках. Но в сборнике есть стихотворение, вполне заслуживающее внимания; это «Песня кузницы», которой мы решительно отдаем предпочтение перед сходными стихами К. Бальмонта (напечатаны в этом выпуске «Х⟨удожественного⟩ с⟨лова⟩». Вот несколько строк:

Мы — куем!
Молотками, молотками,
С перезвоном ручниками
Песню кузницы поем:
Эй, гляди веселей!
Руби, ломай, прилаживай!
Тяни, ровней приглаживай!
Не робей! то и знай
Подавай, принимай!
Стой ровнее,
Цель вернее!
Сил не жалеючи,
Бей!

СМЫСЛ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

ОТРЫВКИ[1]

Аналогия, старая, как сама мысль, сравнивает все явления на земле с человеческой жизнью. Все земное, как человек, родится, переживает юность, зрелый возраст, старится, умирает. Так возникают и изживают себя государства, народы, нации; так создаются, крепнут, дряхлеют и исчезают различные явления в экономической и духовной жизни человечества. Та же аналогия верна и по отношению к литературным школам: все они являются на свет в силу исторических условий, отвечая

[1] Предлагаемые отрывки представляют извлечения из публичных лекций, читанных автором в Москве в аудиториях Союза поэтов, Политехнического музея и Лито.

определенным потребностям жизни, выражая собою определенный склад отношений в обществе, и все должны умереть своей смертью после того, как эти условия и эти отношения изменятся.

XIX век, на заре своей, видел борьбу одряхлевшего Классицизма (или Лжеклассицизма) с победоносным Романтизмом, который тогда смело крушил устарелые предрассудки и открывал новые перспективы. В 30-х годах начинается упадок Романтизма и зарождается Реалистическая школа, которая вполне торжествует в середине века, но слабеет и вырождается к 80-м годам. Тогда выступает Символизм, заполняющий собою последние десятилетия прошлого столетия и переходящий в наше. Около 1910 г. отчетливо сказывается упадок Символизма и начинает складываться школа Футуризма, развитие которого было приостановлено Европейской войной и начавшимися социальными революциями. Каждая из этих школ имела свой период всемирного господства, временно объявляла себя последним, завершительным этапом литературы, дальше которого идти уже некуда, но каждая в конце концов принуждена бывала, в свою очередь, уступить первенство другому, более молодому течению, вызванному новыми требованиями жизни[1].

Перед каждой из литературных школ, сменявшихся в XIX веке, стояли свои определенные задачи, которые и были ими решены в истории более или менее полно.

Школа классиков завещала литературе подробную теорию поэзии, в своих существенных частях оставшуюся неизменной поныне, и впервые строго разработанные формы художественного творчества — стиль, стих, приемы изобразительности,— которыми тоже, с многообразными, конечно, изменениями и дополнениями, писатели пользуются и до сих пор. Но Классицизм развивался в узкой среде придворной знати, которая в свое время (XVII—XVIII вв.) составляла все культурное общество Европы. Аристократия была международна и единообразна; интересы ее были ограничены в пределах воинской доблести и придворных интриг; писатели и читатели выходили из одного круга и были тесно связаны между собой общностью условий жизни, привычек (в том числе этикета), языка; наконец, писатели из знати, обеспеченные наследственными имуществами и разного рода привилегиями, все имели достаточно досуга, чтобы подробно изучать мелочные правила классической поэтики.

Все эти условия изменились к концу XVIII века, когда на мировую сцену выступила окрепшая буржуазия, стремившая-

[1] Говоря так, мы имеем в виду именно литературные школы, а не самые принципы классицизма, романтизма, реализма и символизма, так сказать, изначальные в литературе. Можно указать романтические мотивы еще в античных литературах; реализм как художественный принцип существовал, конечно, и до Реалистической школы и продолжает существовать поныне; символизм справедливо отмечается и у древних трагиков, и у Данте, и у Гёте, и т. д. Школы только выдвигали эти принципы на первое место и осмысливали их.

ся занять свое место в политической и культурной жизни, что и разрешилось Великой французской революцией и наполеоновскими войнами, разнесшими ее идеи по всей Европе. Рационализм XVIII века и догматическая философия были разрушены критикой Канта и его последователей, уничтоживших предрассудки, что умом, рассудком (ratio) могут быть постигнуты все тайны вселенной (в том числе и сущность поэзии), и выдвинувших на первое место индивидуальную личность человека. Прежняя однородная культурная среда (международная аристократия) заменилась многоликими национальными аудиториями. Разросшийся круг читателей заставлял писателя искать мерило своим произведениям не в готовых правилах Буало или кого иного и не во вкусах «общества», а в самом себе (откуда и учение, что поэт «сам свой высший суд»). Неопределенные сначала, стремления буржуазии вели к развитию разных мистических учений; героическая эпоха борьбы, революция и наполеоновские войны, побуждала выше всего ставить героизм, сильных личностей и т. д. Все эти новые условия жизни полно отразились в школе Романтизма, с ее мистикой, с ее ярко выраженным индивидуализмом, с ее подчеркнутым национализмом (народность, couleur locale), ее пристрастием к экзотизму, с ее прославлением героев и склонностью к риторике и т. д. Эпос и драма, господствовавшие у классиков, должны были уступить место лирике; отвлеченные, схематические герои прошлого века — образам, взятым из определенного времени и народа; спокойный, холодный стиль — новому, беспокойному и страстному, и т. под. Сообразно с этим романтикам пришлось преобразовать классическую поэтику, искать нового стиля, новых ритмов, новых средств воздействия на читателей; и проза и стихи романтиков стали иными, нежели были в XVIII веке.

В первые десятилетия XIX века борьба буржуазии за политическое господство кончилась; началось утверждение в Европе капитализма. Всей жизни общества были поставлены задачи исключительно практические, ближайшие; накопление богатств, капитала, нажива сделались первенствующей целью всех. В области философии критицизм кантианцев был сменен позитивной философией Огюста Конта. В согласии с веком стала изменяться и литература. Она тоже стала предпочитать задачи ближайшие, практические. Наблюдение окружающей жизни и точное ее изображение — вот что стало делом литературы в этот период. Так создалась Реалистическая школа, позитивная по миропониманию, чуждая всякого мистицизма, всяких увлечений, готовая стать почти служанкой науки, желавшая давать лишь документы, по которым можно было бы изучать действительность. Круг объектов, входящих в искусство, этим был значительно расширен, так как к образам, излюбленным романтиками, были прибавлены все остальные внешние образы жизни; романтические герои, люди исключительные, разочарованные

и сверхчеловеки, были сменены всеми обычными людьми, которых каждый читатель встречал повседневно, причем литература прямо отдавала предпочтение «униженным и оскорбленным» или просто типам заурядным. Под влиянием таких литературных идеалов не могла не измениться и поэтика. Вместо крикливой риторики, в которую выродился позднейший Романтизм, явилось трезвое, «реалистическое» изображение деталей, почерпнутое из наблюдений; писатель стал менее доверять непосредственному вдохновению, которое так возвеличивалось романтиками, но стал основывать свою работу на внимательном изучении, на предварительных заметках, на научных исследованиях; в стиле все стремились отрешиться от внешних эффектов, в стихах — от всякого блеска формы и т. д.

Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы Символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству. Эти общие, извечные, идеи не могут быть адекватно (вполне точно) выражены никаким логическим сочетанием понятий и ни в каком определенном образе («Мысль изреченная есть ложь» — излюбленный символистами стих Тютчева). Символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто «изречь». По природе строго реалистический образ, символ — намек, отправляясь от которого сознание читателя должно самостоятельно прийти к тем же «неизреченным» идеям, от которых отправлялся автор. Символисты требовали, чтобы писатель, поэт был вместе с тем и философом, мыслителем. С особой охотой символисты обрабатывали в своих произведениях классические мифы, вообще легенды и сказания разных народов, построенные все по принципу символа, а также вообще темы истории, дающие широкий простор для символизации. Само собой разумеется, что новые задачи поэзии потребовали и новой переработки поэтической техники. Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то символисты отвергли такое ее самодовлеющее значение; для символистов форма произведения стала только средством воздействия на читателя, но средством крайне могущественным,— откуда и возникала забота символистов о форме, о технике. Идя по своему пути, символисты еще раз создали и новый стиль и новый стих, отличные от романтического и реалистического.

Все эти завоевания в области литературы, разумеется, не отмирали вместе с концом литературной школы, сделавшей их. Индивидуалистический лиризм романтиков глубоко вошел в поэзию, и в дальнейшем для нее уже стало невозможным воз-

вращение к объективизму классиков. Точно так же реалистические подходы к изображению жизни сделались обязательными для позднейшей литературы и навсегда уничтожили напыщенный пафос позднего Романтизма. Идея символа также сделалась постоянным достоянием литературы, и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им. Другое дело те крайности, до которых доходили отдельные школы, особенно в творчестве своих эпигонов. Эти крайности, в конечном счете, отметались без остатка, и зарождение новой школы обычно начиналось с ожесточенной борьбы против них,— борьбы всегда победоносной, потому что нападающие шли против того, что действительно было ложно и заслуживало уничтожения.

Развитие Символической школы закончилось в первом десятилетии XX века. За последние годы перед Европейской войной еще появлялись прекрасные произведения отдельных символистов, поэмы, повести, драмы, но написанные вполне по старым методам, во многом повторяющим прежние создания. В то же время слабые стороны школы выступали в писаниях ее эпигонов все резче и резче.

Стремление выражать общие идеи приводило к мертвящему для искусства рационализму, к рассудочности, почти к дидактике. Поэзия становилась обсуждением данных тем, причем самые темы все более теряли свою глубину, все более становились условными и безразличными для поэта. Бралась любая отвлеченная философская мысль, сколько-нибудь соответствующая мировоззрению автора, облекалась в символический убор, и этого казалось достаточно. Некоторые излюбленные символистами мысли, преимущественно почерпнутые у Ницше и его последователей, в сотый и в тысячный раз совершали свое выступление в литературе.

Самый символизм творчества вырождался в грубый аллегоризм, теряя свои характерные черты реального образа. После реалистического периода литературы вряд ли возможно иное изображение действительности, кроме строго соответствующего внешней правде. Всякая фальшь, всякая условность, всякая риторика ныне определенно режет ухо читателя. В принципе символ и должен был быть строго реалистическим образом. Но позднейшие символисты далеко уклонились от этого принципа. Они стали жертвовать внешней правдой и даже правдоподобностью ради выявления в символе избранной ими идеи. Это вело к схематическим построениям, где действие развивается вне времени и пространства, не прикреплено ни к какому определенному месту и веку на земле и, вне отношения к общей идее, не имеет никакого смысла, иной раз нелепо и просто невозможно в жизни.

В период своего расцвета Символизм охотно обращался к античным (эллинским) мифам, вообще к народным сказаниям

и легендам, большая часть которых построена по принципу символа. Иные символисты даже любили называть свою поэзию «мифотворчеством», созданием новых мифов. Столь же охотно пользовались символисты образами истории, особенно более древней, так как они, уже ставшие для нас некими схемами, легко поддаются обобщениям и в них легко (правда, с некоторой натяжкой) вложить самое разнообразное содержание. Широкая начитанность, которую никто не станет оспаривать у выдающихся символистов, позволяла им привлекать для этого все тысячелетия всемирной истории и мифологии всех народов, под всеми широтами. В период упадка школы это пристрастие уклонило Символизм в бесплодные пересказы исторических фактов и разных легенд. Из любого явления прошлого, вычитанного в книге, символисты делали поэму и любую поэму украшали ссылками на события иных времен, щеголяя выискиванием малоизвестных имен и намеками на факты, ведомые лишь специалистам-историкам. Эллада и Рим, Ассирия и Египет, сказания Эдды и мифология полинезийских дикарей, мифическая Атлантида и средневековые бредни — все равно шло в дело. Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы. Этим самым она порвала с современностью и все дальше и дальше уходила от окружающей жизни.

Самая забота символистов о технике перешла в губительное любованье формой. Первоначально символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя, ради более острого восприятия им создаваемых поэтом образов. С этой целью Символизм любовно воскрешал и разные старинные «формы», начиная с сонета или терцин до французских баллад, итальянских канцон, ронделей и т. под. Утратив свою жизненность, школа продолжала жонглировать всевозможными техническими достижениями, получившими уже какое-то самодовлеющее значение, и, не довольствуясь более известными построениями, искала все новых и новых у провансальских трубадуров, в поэзии восточной, у арабов и персов, в декадансе римской литературы и т. д. Одновременно с тем Символизм возвел в канон выработанную им технику. Все более отрешаясь от «свободного стиха», когда-то созданного им самим, он замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закрывало ей пути к техническому развитию.

Наконец, позднейший Символизм повинен еще в одном тяжком грехе против поэзии,— в небрежном отношении к слову. В начале своей деятельности Символизм сам восставал против безразличного отношения к словам, типичного для реалистов. Символисты справедливо указывали, что слова — основной

материал поэзии; что поэт должен с ними обращаться столь же внимательно, как скульптор с мрамором; что от выбора слов зависит сила выражения и изобразительности. Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоническом сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса — было первоначально одной из главнейших задач школы. Много слов и оборотов, ныне общеупотребительных, было впервые введено или обновлено именно символистами. Но и это внимание к слову с течением времени покинуло символистов. Достигнув общего «признания», заставив себя читать, они стали довольствоваться приблизительным выражением своей мысли; при всех внешних украшениях и исхищрениях стиля их язык стал бесцветным и однообразным. До известной степени то было уступкой критике, которая упрекала первых символистов за излишнюю изысканность выражений; но уступка шла слишком далеко и мертвила самую стихию художественного слова.

Таково было состояние нашей литературы после 1910 года, когда стала настоятельно сказываться потребность в новом обновлении. Чувствовалось, что господствующая школа, Символизм, остановилась в своем развитии, застыла в своих традициях, отстала от темпа жизни. В недрах самого Символизма возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлевший организм. Но попытки эти были слишком частичны, зачинатели их слишком проникнуты теми же самыми традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение Акмеизма. Акмеисты — все начинавшие как ученики символистов — торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытной силы образов и первоначальной выразительности слов и т. д. Все это свелось к тому, что символическая поэтика была лишь немного подновлена, притом вряд ли в правильном направлении. У позднейших акмеистов, или неоакмеистов, сохранились все недостатки позднего Символизма, а прибавилось лишь одно,— искание непременно, во что бы то ни стало, исхищренных мыслей и образов. Неоакмеизм есть погоня за красивыми и неожиданными утверждениями, изложенными в классических, и потому узких, формах.

Напротив, совершенно радикальным был протест раннего Футуризма, означившегося около 1910 г. Критика футуристов била по больным местам Символизма; в их теоретических построениях было много справедливого. Футуристы прежде всего хотели быть поэтами современности, жестоко высмеивая преувеличенный историзм символистов. Рассудительности символистов футуристы противополагали требование, чтобы поэзия непосредственно говорила образами чувственности. Разбивая установившийся канон форм, Футуризм искал новых ритмов,

высмеивая академические рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще не испробованным созвучиям. Принцип «слова как такового» был одним из основных в раннем Футуризме, и футуристы старались создавать новые слова или воскрешать обветшалые — то, что они определяли терминами «словоновшество» и «словотворчество».

Однако художественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего Футуризма было мало подлинных поэтических дарований; во-вторых, школа с самого начала предалась всякого рода крайностям, иногда просто — вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим. Из желания быть во что бы то ни стало «современными», футуристы усердствовали прославлять и изображать такие стороны окружающей действительности, которые не могли вызвать сочувствие читателей, вплоть до самых отрицательных. Опасаясь рассудочности Символизма — отказывались вообще от всякого идейного содержания в поэзии, не только избегали в своих стихах мысли, но прямо любовались безмысленностью и бессмысленностью их. В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий. Восставая против излишнего, может быть, пристрастия символистов к аллитерации, убивали вообще все звуковое строение стиха, лишая его одного из сильнейших средств воздействия — напевности. Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая забота о «слове как таковом» приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучавшими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв.— Все эти недостатки не позволили раннему Футуризму оказать сколько-нибудь значительное влияние на литературу.

К этому присоединилось еще одно, весьма важное обстоятельство. Наш русский Футуризм был отголоском западного Футуризма, школы Маринетти и его последователей. Но западный Футуризм определенно был пропитан идеологией разлагавшегося капиталистического строя. Под угрозой надвигавшихся социальных переворотов европейский капитализм делал попытку перестроить, по-новому обосновать свое мировоззрение. Выдвигалась основная мысль, что все существующее — прекрасно и потому разумно. Старались найти красоту во всем укладе жизни, сложившейся в Европе XX века, воспевали,

напр., величие больших городов со всеми их язвами и ужасами, прославляли как высший государственный идеал империализм, и война объявлялась «единственной гигиеной мира». Русский Футуризм воспринял эту идеологию в ослабленной степени, но все же она чувствовалась, проступала между строк, и массы читателей инстинктивно сторонились этой поэзии.

Развитие Футуризма, как вообще всех литературных движений, было прервано Европейской войной и эпохой социальных революций. Литературные интересы временно должны были уступить более насущным вопросам; в течение нескольких лет художественная литература оставалась на втором плане. Но, разумеется, художественно-литературные искания вполне не замирали никогда. Каковы ни были условия жизни, поэты, истинные поэты, не могли отречься от своего призвания и — порою незримо для всех, за своим письменным столом, в рядах армии, на койке военного лазарета, везде — продолжали начатую работу. И вот, когда пришло время вновь обратить большее внимание на художественную жизнь, мы увидели, что годы Войны и Революции не прошли для литературы даром.

Сейчас трудно еще определить, как сказалось влияние Войны и Революции на литературу; можно утверждать одно — что влияние это было огромным. Потрясения были слишком велики. Европейская война приняла размеры, небывалые во всей всемирной истории, поколебала самые основы прежней Европы, изобличила ложь целого ряда из старых предрассудков, раскрыла новые горизонты в жизни человечества; Революция у нас в России пересоздала весь строй социальных отношений, поставила всех и каждого перед новыми задачами, показала всем новые идеалы жизни. Все население России, в том числе все ее писатели, все ее поэты, так или иначе соприкоснулись с Войной и Революцией. Каждый на личном опыте испытал влияние этих сил, видел воочию их действие, должен был задумываться над ними. Все поколения наших дней, и старшее, уже сложившее свое миросозерцание раньше, и молодое, только теперь выступившее на сцену, прошли через горнило Войны и через купель Революции, и все вышли из них измененными.

Примеры прошлого учат нас, что всегда после крупных социальных переворотов литература расцветает особенно богато. Так было в Афинах после греко-персидских войн, в Риме после смут, приведших к принципату, во Франции после Великой революции и наполеоновских войн, в России после потрясений 1812 года и т. под. По аналогии мы вправе ожидать, что и нашей литературе предстоит эпоха нового Возрождения. В то же время прошлое литературы показывает нам также, что такие Возрождения всегда совершаются медленно, в течение ряда лет, большею частью — целого десятилетия. Поэтому мы не вправе требовать, чтобы наша литература теперь же, когда еще

не умолкли ни гулы Войны, ни вихри Революции, сразу предстала нам обновленной и перерожденной. Мы должны искать одного — примет начинающегося Возрождения.

Если мы теперь обратимся к современной русской литературе, в частности — к нашей поэзии, так как поэзия всегда является авангардом литературы[1], мы прежде всего увидим там весьма характерное для переходных эпох дробление на значительное число мелких течений. Современная русская поэзия разбилась на множество маленьких кружков, большею частью враждующих между собою. Еще имеются представители прежних литературных школ, уже осужденных жизнью,— реалисты, в духе наших 70-х и 80-х годов, русские парнасцы (как И. Бунин, А. Федоров), символисты, продолжающие писать по поэтике 90-х годов (К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.); школа неоклассиков (О. Леонидов и др.) ставит себе задачей «охранять» традиции классической русской поэзии; неоакмеисты упорно стремятся поразить читателя, оставаясь верны традиционным формам символистов (О. Мандельштам и др.); группа поэтов упорно держится заветов раннего футуризма (В. Каменский, В. Хлебников и др.; В. Маяковский решительно отмежевался от них). Рядом с этим существуют ряд «школ», возникших уже за последние годы: неофутуристы (Б. Пастернак, С. Буданцев и др.), близкая к ним группа центрофугистов (И. Аксенов и др.), имажинисты (В. Шершеневич, С. Есенин, А. Кусиков и др.), экспрессионисты (И. Соколов и др.), презентисты и еще иные, названия которых едва ли стоит перечислять (в том числе ктематики, акцидентисты, ничевоки и т. под). Наконец, всем им противопоставляет себя обширная группа пролетарских поэтов (М. Герасимов, В. Кириллов, В. Александровский и др.), являющаяся не только объединением по социальному признаку, но и определенным литературным течением, с определенными художественными и техническими принципами.

Самое это дробление указывает на живой интерес к вопросам искусства в среде наших поэтов[2]. Каждая из маленьких школ вырабатывает свою поэтику, обличает недостатки и ошибки других течений, ставит себе свои художественные задачи; каждая объединена общностью стихотворной техники и большею частью сходством избираемых тем. Для всех молодых групп, начиная с неофутуристов, характерно также искание новизны в форме и в содержании, зачастую изумляющей и даже приводящей в негодование читателя, воспитанного на традициях прошлого. Одни из групп устремляют большее внима-

---

[1] Напомню стихи Е. Баратынского: «Сначала мысль воплощена в поэму сжатую поэта...» и т. д.

[2] Отмечу кстати, что в «студиях», в большом числе организованных за последнее время (Пролеткультом, Лито, Гисом и др.), большой интерес в среде молодежи вызывают именно курсы по поэтике и теории стихосложения.

ние на разработку техники: неофутуристы, пытающиеся создать новый язык и новые приемы изобразительности, имажинисты, ставящие в основу всего образ (image) и отрицающие в поэзии идейность и музыкальность[1], экспрессионисты, ищущие максимальной экспрессивности речи, и т. под.; другие, больше всего пролетарские поэты, хотят преимущественно выявить в поэзии новое содержание, хотя бы и в прежних формах, так что в их творчестве на первом месте — новая идеология и новые темы[2]. Все, однако, не довольствуются уже сделанным в поэзии, но стремятся и надеются создать что-то новое, свое.

Только что было сказано, что такая подготовительная работа обычно требует ряда лет; и действительно, задачи, стоящие перед современной поэзией (и всей литературой вообще),— огромны и вряд ли могут быть разрешены спешно.

Современной поэзии предстоит воплотить в своих произведениях совершенно новое содержание.

Наши дни всего правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни взамен старых, разрушенных или в корне подточенных; литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет, так как для такого пафоса не было места в мире Онегиных, этих хандрящих «философов в осьмнадцать лет», разочарованных Печориных, лишних людей Тургенева, хмурых людей Чехова и «сверхчеловеков», построенных по шаблону Ницше. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах.

С другой стороны, все самые дерзновенные протесты нашей прошлой литературы, в том числе и Достоевского, колебавшего сущность всего, чем тысячелетия жило человечество, всегда переносились в глубь индивидуальных переживаний[3], все сводилось в конце концов к жажде освободить свое личное *я*. Новые условия жизни вынуждают почти сознательно стать выразителем переживаний коллективных. «Мое единое отечество — моя свободная душа»,— восклицал символист Бальмонт. Теперь человек вступает на новую ступень лестницы, ведущей к тому, чтобы все человечество стало его истинной родиной.

---

[1] «Идеи — для философов,— говорят имажинисты,— социальные вопросы — для социологов, музыка — для композиторов, для поэтов — образы и только образы».

[2] Говорю, конечно, о принципах каждого течения, оставляя в стороне отдельные произведения отдельных поэтов.

[3] Не случайно действие большинства романов Достоевского перенесено в какой-нибудь маленький городок: им еще не было места на мировой арене.

Открываются художественные возможности, которые лишь смутно предчувствовались в прошлом. Поэты должны научиться говорить о том, о чем у их предшественников и речи не было.

Не говорю уже о том, что самый ритм жизни изменился. Та «электрификация» и «моторизация» повседневной действительности, которая началась еще в конце XIX века, продолжает свои завоевания. Даже телефон, автомобиль и кинематограф только за последние десятилетия вошли в обиход жизни, стали подлинно ее плотью и кровью. Символизм, в годы своего расцвета, присутствовал только при зарождении новой аэронавтики, едва успел приветствовать первые успехи аэроплана и дирижабля; гордое торжество воздушных сообщений относится уже к годам войны и послевоенным. Только в эпоху войны стало жизненным явлением радио. А сколько новых научных теорий, в существе меняющих современное миросозерцание, еще не воспринято искусством, не претворено им в художественные формы,— начиная хотя бы с «принципа относительности»! Новые идеи, бывшие сначала достоянием лишь круга специалистов-ученых, разливаясь шире, проникают всю жизнь, ждут, что и поэзия выразит их своими методами. Все миросозерцание человечества изменяется: может ли остаться неизменным мировоззрение поэзии?

Но те же примеры прошлого показывают, что всегда новое содержание в литературе требует и новых форм. Как ни совершенны, как ни разнообразны, как ни гибки формы, созданные литературой прошлого, они непригодны для выражения нового мироощущения. Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы. Такие новые формы были в свое время принесены и романтиками, и реалистами, и символистами. Значительная доля времени, которое занимал в каждой школе период ее утверждения,— целые годы,— уходила именно на выработку новой техники. И эта работа, сложная и трудная, ни в коем случае не есть прихоть художников, но настоятельная потребность искусства вновь обогащающая его на будущие века.

При нормальных условиях выработка новых форм в искусстве и усвоение им нового содержания жизни происходит постепенно, малозаметным образом. В периоды революционные, каким была эпоха Романтизма, отчасти Символизма и какова в высшей степени — наша эпоха, дело обстоит иначе. «Новое» хлынуло в нашу жизнь целым потопом, резко изменив весь ее строй, все сознание человека, и, сообразно с этим, столь же резко должна измениться литература, ее внешний облик. Перед современной литературой, прежде всего перед современной поэзией, стоит ответственная задача: создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жиз-

ни. Предстоит вновь овладеть стихией языка, значительно изменившегося за последние годы, когда происходили великие смещения народов и великие смещения в недрах русского народа. Поэты должны организовать этот новый язык, найти новые слова для новых понятий, вдохнуть жизнь в разные, столь многочисленные у нас словообразования, откинуть все лишнее, освятить своим авторитетом удачное. Помимо выработки нового словаря поэты должны создать и новый синтаксис, более отвечающий потребностям момента, более приспособленный к речи, воспитанной на радио и на военных приказах, более отвечающий быстроте современной мысли, привыкшей многое только подразумевать. Поэтам предстоит найти новые средства изобразительности, так как прежние перестают соответствовать современности, частью становятся непонятны, частью стерлись от долгого употребления,— создать новые сравнения, новые метафоры, новые «тропы» и «фигуры» речи. Все это должно вести к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов, где новый стиль всегда проявляется всего раньше,— к созданию новых ритмов и новой звучности: современная поэзия во что бы то ни стало должна искать новых метров и новых ритмов, новой музыкальности и новых способов рифмовки, потому что только новыми приемами она будет в силах заговорить на новом языке.

Таковы сложные задачи, ставшие перед современной поэзией. Наличие их объясняет тот кажущийся застой, в каком находится наша литература. В действительности это не застой, а, напротив, буйное кипение жизни. Правда, мы не видим новых поражающих, истинно «великих» созданий, но это потому, что еще не пришел час для них. Литература разбита на множество мелких течений, которые все (кроме «крайних правых», занятых «охранением традиций»,— дело всегда безнадежное как в политике, так и в поэзии) заняты ковкой новых форм,— и пролетарские поэты, и неофутуристы, и имажинисты, и остальные, именующие себя так или иначе. Поэзия страстно хочет заговорить о новом, но ищет для этого нового языка, чувствуя, что старый уже не пригоден. Только когда закончится эта предварительная, лабораторная работа, наступит время для больших созданий, которые будут иметь уже общенародное значение.

На пути этих исканий много может быть ошибок, блужданий вкривь и вкось, но это уже неизбежно: новое никогда не достигается сразу. Поэтому не приходится особенно сетовать, если отдельные писатели заходят слишком далеко в своем разрушении старого и в своих новшествах. Пусть в отдельных произведениях мы встречаем и неудачные словообразования, и синтаксис не в духе языка, и нелепые метафоры, и смешные сравнения, пусть иные поэты в поисках новых ритмов доходят до полной а-ритмичности стиха и т. д.; это все отомрет без труда, тогда как все удачные нововведения удержатся и будут подхвачены

будущими, имеющими прийти, значительными поэтами. Меньше всего должно тревожить, что формы современной поэзии, ее язык, ее стиль, ее образность, ее стих, кажутся странными, часто поражают, иногда отталкивают неподготовленного читателя. Это — явление, обычное в истории. Столь же поражали первые произведения романтиков, так же отталкивали прежних читателей ранние создания реалистов, столь же сначала смеялись над символистами. К тому времени, когда новое течение войдет в свои берега, читатели освоятся с своеобразием его форм, и они, как то бывало всегда, станут казаться им естественными и необходимыми[1].

Сейчас все отдельные группы в литературе враждуют между собой: имажинисты с футуристами, футуристы — с пролетарскими поэтами и т. д.— каждая выражает притязание, что лишь она одна стоит на верном пути. Но вряд ли одна из этих групп окажется тем зерном, из которого вырастет будущая литературная школа, в истинном смысле этого слова. Вернее то, что они все вместе, не сознавая того, подготовляют почву для этой школы. Разные течения нашей литературы, в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке, который и даст нам то, чего мы все так ждем: выражение современного мироощущения в новых, ему отвечающих формах. То будет поэзия вновь всенародная и общедоступная. Пока же наша поэзия делает то, что может и что обязана, то, чего от нее требует исторический момент: она ⟨ищет⟩. Торопить то, что совершается по историческим законам,— невозможно; остается только всячески облегчать нашей молодой литературе ее трудные пути. Тому «новому», что вырастает из Европейской войны и Октябрьской революции, суждено развиваться целые столетия; литература вправе потратить несколько лет на то, чтобы вполне осознать и научиться воплощать это новое. О нашей молодой поэзии можно сказать словами Вергилия: Naviget, haec summa est, пусть она плывет (т. е. идет вперед, а не стоит на месте), *в этом — все.*

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. ПРОМЕТЕЙ. Трагедия. Изд-во «Алконост». Пб., 1919. Стр. XXVI+82+6. Ц. 35 р.

Каждое драматическое произведение (если не любое художественное произведение вообще) в основе своей заключает некоторую условность, которую читатель должен принять на

[1] Возражают, что прекрасное всегда просто. Но простота — понятие условное. Просто то, к чему привыкли. В эпоху лжеклассицизма его стиль казался для читателей простым, и первые произведения романтиков возбуждали негодование мнимой нарочитостью своего стиля.

веру, причем все дальнейшее развивается уже строго логически,— хотя, может быть, по логике и не Аристотеля. Так, напр., нам приходится принять условность Рока, чтобы воспринимать античные трагедии;— условность, что Гамлет *должен* мстить за убийство отца, чтобы наслаждаться трагедией датского принца; — условность определенных отношений между людьми, их убеждений, верований, частью для нас уже чуждых, чтобы понимать драмы Ибсена и т. д. Обычно поэт-драматург берет условность, общую всем его современникам, так что им нет надобности делать усилие над своим сознанием. Для современников Софокла было естественно, что Эдип, в страхе пред оракулом, бежал из отчего дома, а позже был подавлен, узнав, что убил отца и женился на матери: человек XX века мог бы отнестись к этим фактам иначе. Так же естественно было для современников Шекспира, что тень отца Гамлета выходит из могилы и повелевает мстить за себя; мы можем принять это лишь как условность. Лишь как такую же условность принимаем мы и то, что в драме Ибсена не решаются страховать здание, потому что это значило бы не доверять промыслу божиему, и т. под. Даже в трагедиях, где завязка основана на самых общих страстях, как любовь, честолюбие и др., напр., «Ромео и Юлия», «Антоний и Клеопатра», «Король Лир»,— доля такой условности остается.

На какой же условности основана трагедия Вяч. Иванова? Прежде всего, *не* на воззрениях античного мира. Сам автор в предисловии говорит: «В основу изображения Прометеевой жертвы положен круг идей, лишь отчасти родственных эллинской религиозной мысли, отчасти же ей *чуждых*». В самом деле, Вяч. Иванов произвольно переиначивает античный миф, придает образу Прометея черты, которые не только были «чужды» эллинским воззрениям, но прямо враждебны им, выдумывает совершенно новое значение для Пандоры и т. д. Будь трагедия русского поэта поставлена в Афинском театре IV в. перед современниками Эсхила, они, вероятно, мало что поняли бы в ней, сочли бы ее кощунственной и автора освистали бы. С другой стороны, человеку XX века должно сделать прямо героическое усилие над своим сознанием, чтобы принять все условности, предлагаемые поэтом. Наименьшее,— и вполне приемлемое,— допущение состоит в том, что читатель (или зритель) должен принять самые основы мифа: что существует мир олимпийских богов, что Прометей из пепла и дыма спаленных Титанов сотворил род людей и похитил с неба для них огонь, что Зевс за то гневается и т. д. Но после того приходится освоиться еще с длинным рядом допущений. Оказывается, что только что сотворенные люди — уже весьма развитое человечество, правда, еще немного наивное, легко переходящее к бунту, но уже наделенное самыми разнообразными и достаточно сложными страстями, склонное к философствованию и т. д. Оказывается, что сам

Прометей — философ в высокой степени — рассуждает так, словно читал Ницше и самого Вяч. Иванова, говорит только о возвышенном. Оказывается, что многие существа прекрасно предвидят будущее: мать Прометея — Фемида, его возлюбленная — Пандора, с самого начала драмы летающий вокруг него Коршун, да и сам Прометей; но все это не мешает Прометею поступать так, чтобы заслужить свою казнь. Притом в трагедии мы оказываемся вне круга обычных человеческих чувств и поступков. На сцене — существа, психология которых весьма далека от человеческой (и подробнее автором не вскрыта): та же Фемида, Океанида, Эриннии, Нерей и др. Даже люди — те, созданные Прометеем,— поступают далеко не так, как то свойственно человеку: там, где должно бы ожидать взрыва страсти (сцены убийства, мятежа), ограничиваются философскими сентенциями, с крайней быстротой переходят от одного настроения к другому и т. д. Вообще, в трагедии *все* условно от начала до конца.

В результате мы имеем трагическое действие, которое развивается не в силу страстей, общих всем людям, более или менее понятных всем зрителям, но под влиянием Рока, предопределения и предвещаний. На сцене — реже люди, чаще полубоги, титаны, призраки, видения. Коршун — изначальное видение Прометея; Пандора предстает ему во сне то скованная, то будто бы раскованная; Кратос и Бла таинственно налагают цепи на героя, который, конечно, не сопротивляется и т. д. Все происходящее только символически намечается, а не свершается реально. Эта условность, эта ирреальность, эта постоянная приподнятость уничтожают всякую живую жизнь в трагедии. Она остается любопытным образцом «творчества в пустоте». И жаль, что на такое произведение затрачен огромный запас творческой энергии, ибо,— как то ни покажется неожиданным,— стихи трагедии сами по себе поистине прекрасны. Если забыть, кто говорит, если забыть взаимоотношения выведенных лиц, приходится лишь изумляться сжатости и меткости речи, мощности выражений, яркости образов, музыкальной силе стиха. Видимо, для самого поэта все это было живо, но взнесено им в область таких отвлечений, что стало мертвым для читателя.

Драме предпослано весьма ученое (и интересное) предисловие, в котором между прочим изъясняется симметрическая схема трагедии, причем неожиданно оказывается, что первое действие, хоровое,— это огонь и вода, второе, замкнутое,— недра, третье, вновь хоровое,— земля и воздух. В конце приложен «указатель имен и словесный», который, однако, лишь в малой степени облегчит понимание трагедии читателю, не посвященному в недра классической мифологии и мифографии.

НИКОЛАЙ КЛЮЕВ. ПЕСНОСЛОВ.
Книга первая. Литературно-издательский отдел Н. К. П. Пгд., 1919. Стр. 320. Ц. 20 р.

Пишущий эти строки приветствовал, в предисловии к ней, первую книгу Н. Клюева «Сосен перезвон». Прошли года; перед нами I том сочинений Клюева, но ожидания далеко не оправданы. Полу-крестьянин, полу-интеллигент, полу-налетчик, полураскольник, Николай Клюев не вышел из узкого круга своих наблюдений. Картинки северной природы, пересказы духовных книг, изредка — подражания частушкам, все — пропитанное религиозным пафосом, в духе нашего раскола, вот — поэзия «Песнослова». Лучшее в нем все же — пейзажи. Они не новы ни по зоркости автора, ни по стиху, но все же есть живость в ряде изображений: «вечер ржавой позолотой красит туч изгиб», «болото курится, как дымное кадило», «отлетят лебединые зори», «пашни буры, межи зелены», «месяц — рог олений, тучка — лисий хвост», «в окна постучался апрель» и т. под. Но большинство стихотворений чуждо этой простой живописи. «Я тосковал о райских криках»,— говорит поэт; «с начертаньем белый камень мне вручил Архистратиг»; «мы — глашатаи Христа, первенцы Адама»; «поручил ключи от ада нам Вселюбящий стеречь»; «все святые с нами в ипостасном храме» и т. д. В согласии с такими убеждениями, стихи Н. Клюева переполнены мистическими настроениями и церковными образами: «на плате солнца» — «лик прощающий Христа», камни гор вопиют «Аллилуя, Аллилуя», за гатью «трезвонит Лесной Пономарь», сумрак шепчет: «Со святыми упокой», «старцы — пни богомольни», за тучей «брезжит Господний рай» и т. п. Рядом с этим стоят многочисленные переложения раскольничьих песен и подражания им. Автор призывает — «собирайтесь-ка, други, в Церковь Божию, пречудную, пресвятейшую», предлагает «белому брату хлеб и вино новое», зовет «причаститься незримой Агнчьей кровью», взывает «ей, гряди ко стаду, Пастырь добрый!», пишет «Усладный стих», «Скрытный стих», «Поминный причет» и др. Все это — бесполезно как научный материал, ибо вольно переложено, утомительно как стилизация, однообразно и далеко не «возведено в перл создания», а более или менее равно (гораздо искусственнее и потому слабее) подлинным «духовным стихам» раскольников. Не удивительно, что при таком миросозерцании автор может представлять себе Россию только как «святую Русь крещеную», почему и сзывает «мужиков-пудожан», «заонежскую корелу», «каргопольскую лепню», а также всех древних богатырей «постоять за крещеную землю». По форме стихи Н. Клюева застыли на образцах 90-х годов прошлого века.

ВАСИЛИЙ КНЯЗЕВ. ПЕРВАЯ КНИГА СТИХОВ (1905—1916 гг.). Государственное изд-во. Пб., 1919. Стр. 416. Ц. 75 р.

Появление этой книги кажется почти невероятным в наши дни, когда недостает бумаги и типографских средств для издания даже самых выдающихся произведений современной поэзии. Выпустить при таких условиях том в 400 с лишним страниц, заполненных пошлостями Вас. Князева, выисканными в старых №№ «Сатирикона» или «Синего журнала» (не помним точно и не имеем охоты справляться), это — такая непозволительная роскошь, которая заслуживала бы и иного названия. Недоумеваем, кому теперь могут быть нужны вялые четверостишия о «Лукоморье» или, напр., такая «частушка дворника»:

Мда-с, бывали времена!
Натерпелся страху...
А теперь... шалишь, брат... На!
Видишь, братец, бляху?
Не уступим никому
На четвертой роте —
Все куфарки на дому
Сохнут по Федоте!

Быть может, и в наши дни остались еще такие «куфарки», которые сохнут по стихам Василия Князева, но это не причина возобновлять «Синий журнал» средствами Государственного издательства.

ГОЛГОФА СТРОФ. СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ. Изд. Рязанского Отделения Всероссийского Союза Поэтов. Рязань, 1920. Стр. 28.

Тоненькая тетрадка свидетельствует лишь об одном — что работа по созданию нового стихотворного языка и новых приемов изобразительности ведется не только в столицах. Правда, среди участников сборника есть несколько поэтов, обычно выступающих в Москве (Н. Кугушева, Д. Туманный, Я. Апушкин), но характерно самое их участие в провинциальном сборнике, да и большинство их рязанских товарищей (В. Кисин, Д. Майзельс и др.) близки к ним по методам своего творчества. Это лишний раз доказывает, что все кажущееся иным критикам в нашей молодой поэзии странным и даже нелепым не есть произвольное измышление отдельных стихотворцев, не погоня за эпатацией читателей, но властно подсказано самым ходом развития нашей литературы, вырастает из глубоких корней прошлого.

«КНИГА И РЕВОЛЮЦИЯ». № 1 (июль 1920 г.). Государственное изд-во. Пб., 1920. Стр. 68 (в два столбца). Ц. 80 р.

Появление «Книги и Революции» заполняет важный пробел в современной журналистике. В подобном издании, «критико-библиографическом», ощущалась глубокая потребность. Читающей России необходимо знать, какие книги появляются за последнее время, и иметь возможность разбираться в них на основании компетентных отзывов. Выпуск 1-й журнала производит впечатление весьма благоприятное своей полнотой и широтой. Кроме руководящих статей («Очередные задачи Государственного издательства» и др.) помещены обзоры литературы о Герцене и педагогических журналов за 1918 г., рецензии по рубрикам — революция, история, история литературы, беллетристика, философия, физика, просвещение, журналистика, военное дело, религия, детская литература, справочные издания, в конце — хроника (литературная жизнь, конкурсы, библиотечное дело, графические искусства и т. под.). Не все отделы представлены одинаково полно (беллетристике посчастливилось менее других), но в общем 1 № дает рецензии более чем о 100 изданиях, что, конечно, для начала вполне достаточно. Большинство отзывов составлено объективно и позволяет читателю самому составить свое мнение о разбираемой книге.

Лозунг, провозглашенный в передовой статье «От редакции»,— «все для народа, все для масс, ничего для исключительных единиц»,— конечно, бесспорен, но надеемся, что редакция не намерена проводить его педантично. Журнал помещает, напр., сочувственные (что и естественно) отзывы о хороших научных сочинениях (по физике, по библиографии и т. под.). В конечном счете наука, разумеется, должна, обязана служить народу, массам, человечеству, иначе она не нужна вовсе; но ведь отдельные научные книги массам сейчас и непонятны и ненужны; следует ли из этого, что в настоящее время не следует заниматься наукой? Мы говорим это потому, что в одной рецензии, в отделе беллетристики, критика стихов сведена к негодующему восклицанию: «Но кто-то эти стихи понимает!» Согласимся, что стихи (А. Мариенгофа), по поводу которых сделано это восклицание, действительно плохи и просто вздорны. Но самый принцип оценивать художественное произведение с точки зрения его «понятности» (для кого?) вряд ли правилен. Есть безграничная градация понятливости, в зависимости от подготовленности читателя. Разве всем сейчас понятны стихи Тютчева? да и сам Пушкин, «солнце русской литературы», всеми ли может быть понят правильно без предварительного изучения? а в жизни мы встречали случаи, когда читатели объявляли стихи наших современных пролетарских поэтов совершенно непонятными.

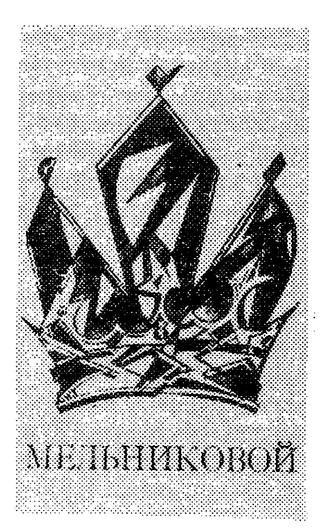
В искусстве, как и в науке, существуют произведения, доступные в наши дни (об чем, конечно, приходится всячески жалеть) лишь «единицам», но из этого нельзя делать вывод, что такие произведения не имеют права на бытие. Они могут быть необходимы в общей эволюции литературы, которая лишь в будущем, на новой стадии развития человечества, может стать общедоступной и общепонятной.

ОРФЕЙ. ЖУРНАЛ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ. № 1. Ростов-на-Дону, 1919.

«Я сижу в четырех стенах и на рассказы других о восстаниях, междоусобии и политических переворотах отвечаю: «Это дело истории. А прослушайте-ка лучше вчерашний вариант моей повести. Не правда ли, он удачнее предыдущих». Это — из рассказа А. Дроздова. А Любовь Столица сообщает о ком-то: «Ты весь — во времени микенском, ты весь — в до-эллинской стране. В твоем лице, мужском и женском, вскрываются все тайны мне». И тут же просит: «Будь мой божок, живой, прекрасный!» Впрочем, не все участники журнала мирно сидят в четырех стенах за вариантами своей повести или целиком обретаются в до-эллинской стране. Другие воинствуют против, по их признанию, «боготворимых толпою знамен», объявляя, что они «цвета истребителя-огня» (В. Эльснер; что же! кое-что следует и истреблять), яростно повторяют пророчество, которое будто бы «каркнул Достоевский»: «Быть Петербургу пусту» (Б. Олидорт), и т. под. В статьях (С. Кречетова, В. Плетнева и друг.) выливаются ушаты помоев на Советскую Россию: все-то в ней не по душе авторам — и наука, и литература, и даже выставки старых мастеров... Половина книжки задыхается от злобы, живет только надеждой, что белая гвардия «завтра станет Великой Россией», и возглашает «проклятия» тем «трижды презренным», которые остались верны истинной России. Бессильная злоба, явно безнадежные надежды и нестрашные проклятия, а пока... плохонькая тетрадка с бесцветной прозой и скудными стишками.

СОФИИ ГЕОРГИЕВНЕ МЕЛЬНИКОВОЙ. Тифлис, 1919. Стр. 192.

Сборник ультра-футуристических стихов и рисунков. Оригинальность книги сведена к исхищрениям типографским. Ряд авторов печатает в своих стихотворениях (если то суть стихотворения) одни буквы крупнее, другие мельче, некоторые чуть



Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок. Тифлис, 1919. Обложка

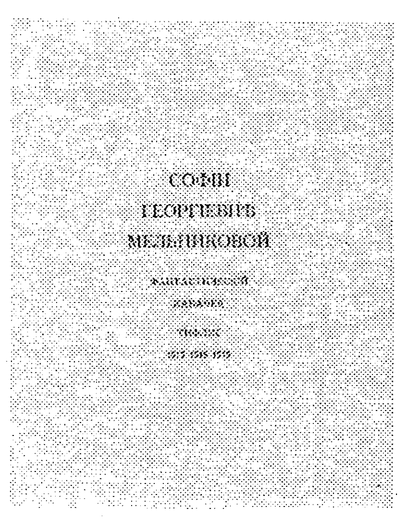
не во всю страницу, еще иные боком, еще третьи вверх ногами и т. д. Так на одной странице видим:

> В зАхолУстНом осТолбе
> ВоРоТа раСкрываЮт саТы изУмлеНия
> ПониМаю: сНАчаЛа пРоглоТиТь нуЖно
> ЦелЫй уТюг...

Внизу — крупнейшим шрифтом: «Черемуха», поставлен один огромный восклицательный знак и два поменьше, сверху вниз и снизу вверх... Затеи, давно использованные — раньше всех Малларме, позднее Маринетти, дадаистами и др. В книге — более 20 участников, среди них поэты — И. и К. Здaневичи, А. Крученых, А. Чачиков, Г. Шайкевич, один армянский, два грузинских и др., художники — Н. Гончарова, С. Валишевский и др. Иные стихи вразумительны, иные невразумительны, иные приличны, иные неприличны, все вообще бесталанны (об армянских и грузинских судить не беремся).

М. ГЕРШЕНЗОН. ВИДЕНИЕ ПОЭТА.
Гос. изд. М., 1919. Стр. 80. Ц. 13 р.

Чуть не половину книжки М. Гершензона (30 стран. из 80) занимает перевод статьи Г. Лансона «Метод в истории литературы». Другая половина содержит три статьи самого Гершензона: одна собственно о «видении поэта», две других, связанных между собой, о том, что такое, в сущности, история литературы, и об ее преподавании в школах.



Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок. Тифлис, 1919. Титульный лист

Последние две статьи, в которых автор отправляется от идеи Г. Лансона, заключают ряд интересных и, на наш взгляд, верных мыслей, приводящих, однако, М. Гершензона к довольно произвольным выводам. Автор ополчается против существующей ныне истории литературы, желая разуметь под «литературой» исключительно художественную литературу, поэзию. С своей точки зрения автор прав, но он как бы забывает, что история литературы не ограничивает так своих задач; она хочет изучить эволюцию и влияние на жизнь всех вообще произведений словесности, по существу не исключая и чисто научных. Той «истории литературы», о которой мечтает М. Гершензон, т. е. истории поэзии, истории литературы как искусства, конечно, еще не существует, а конечно, весьма желательно, чтобы она была создана. Соображения М. Гершензона — в каком направлении, как, какими методами такая наука может быть создана — во многом правильны и ценны. Однако в этом отношении пока предстоит еще только собирать материал, вырабатывать приемы исследования, делать первые попытки обобщений, не более, так как и у нас, и на Западе вся эта работа находится еще в зачаточном состоянии (что признает и М. Гершензон). Поэтому неожиданным является предложение автора совершенно упразднить в школах преподавание обычной истории литературы и заменить его чтением поэтических произведений, сделав посещение этих уроков не обязательным для учеников. Развивать в школьниках понимание художественной литературы, любовь к ней, знание ее — дело, разумеется, прекрасное, и чем шире оно будет поставлено в школе, тем лучше. Но вряд ли это является достаточной причиной вовсе отказаться от преподавания в школах истории литературы вообще, дисциплины уже разработанной, дающей ученикам в высшей степени важ-

ные сведения об эволюции человеческого познания и идей.

Что касается первой статьи, то содержание ее слишком спорно, чтобы ее возможно было разбирать краткой рецензией. Статья открывается утверждением, что в то время, как наука познает «лишь отдельные ряды явлений», у человека есть «другое знание, целостное, высшее», присущее каждому, но отчетливо выраженное лишь в художественном творчестве. Художник, «избранник», по терминологии М. Гершензона, отличается тем, что «отчетливее других людей видит в своем духе и увереннее их утверждает всю картину *совершенного* мира»; в художнике «с большей яркостью освещен образ совершенства». Мистику таких утверждений М. Гершензон может опереть, конечно с подобающими оговорками, лишь на учение Платона о преджизненном познании душой сущностей. В развитии же своих мыслей автору постоянно приходится прибегать к образным и условным положениям, доказывать которые невозможно, но и оспаривать которые поэтому трудно, вроде того, например, что художник отличается особой «восприимчивостью к тончайшим колебаниям мировой атмосферы». Впрочем, когда автор покидает области соображений мистических и касается реальных фактов литературы, он попутно приводит любопытные и дельные наблюдения над Тургеневым и рядом других писателей. Неприятно поразила нас в статье струя какого-то славянофильского шовинизма. По мнению М. Гершензона, русская поэзия преобладает всеми свойствами, какие он считает самой сущностью художественного творчества вообще. Автор говорит о «максимализме русской мечты» и уверяет, что «тоска поэтов и смутное, но непобедимое стремление души по преимуществу характеризует русскую поэзию». Думаем, что при желании то же самое мог бы утверждать немец о немецкой поэзии, англичанин — об английской и т. д.

АЛЬМАНАХ ЦЕХА ПОЭТОВ. Книга вторая. Петроград, 1921. Стр. 88.— СОПО. Первый сборник стихов. (Москва), 4-й год I века (1921). Стр. 32.

Вот два сборника стихов, которые характеризуют два устремления современной русской поэзии: петроградское и московское. Первое можно назвать консервативным, второе — новаторским. Петроградские поэты стремятся «охранять» традиции, московские — ломать все устои. Разумеется, все это верно лишь в общих чертах: и в Москве есть свои поэты-консерваторы (целая группа «неоклассиков» с Олегом Леонидовым во главе), и в Петрограде свои новаторы, но господствующий «дух» поэзии двух городов именно таков, и этот «дух» резко сказывается в двух книжках — в «Альманахе Цеха» и в

«Сопо» (т. е. альманахе «Союза Поэтов»). В первом господствует дух «охранения», в другом — «революции».

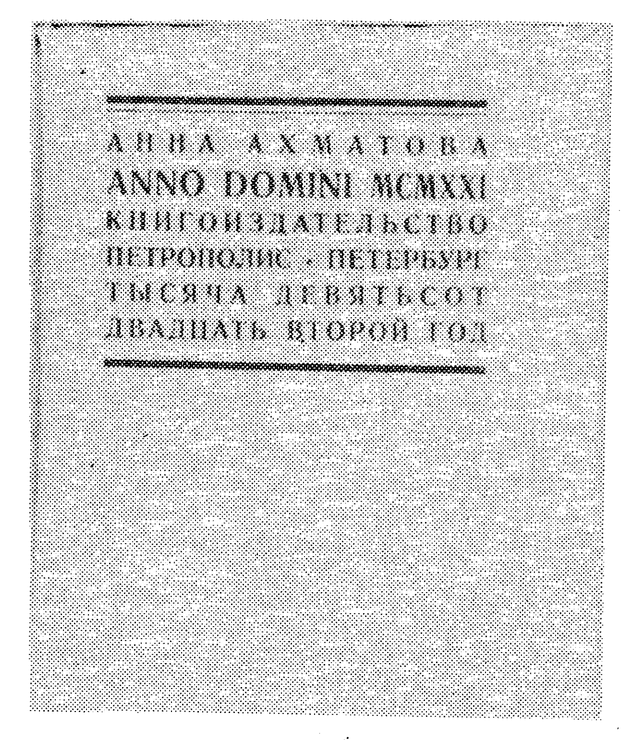
В общем, по нашему крайнему разумению, оба сборника очень слабы. Огромное большинство стихов, напечатанных в том и другом, просто плохи[1]. Притом в московском сборнике отсутствуют самые интересные из молодых московских поэтов (В. Маяковский, Б. Пастернак, К. Большаков, С. Есенин, А. Кусиков, Адалис), тогда как петербургская поэзия представлена всеми ее главарями. Тем не менее разница двух направлений выступает в двух сборниках совершенно определенно. У петербуржцев все — знакомое, привычное, давно читанное и писанное. «Не о весне пою»,— говорит один из них — но нет, именно «о весне» и тому подобном все они и «поют». У них непременно «легкая туманная пелена» и «месяц блестит над могилами» (Г. Иванов), и «бил крылатый час» (М. Лозинский), и «нет спасенья от любви» или «зачем преждевременно я от тебя оторвался» (О. Мандельштам), и «милое и нежное создание» или «за спущенными шторами он совсем не ждет твоих шагов» (Н. Оцуп), и вообще «звон о прежнем, милом и давно любимом» (М. Лозинский).

Совсем в другой мир вступаешь, раскрывая московский сборник: «Пожаром дрожавший праздник еще отгорал в звездах» (И. Аксенов), «хрустя хрусталем созвездий, с башен звеня стекол, извивающимся курантом, колокольный Интернационал» (он же), «Когда детонирующий город распинается на куски» (С. Бобров), «Рогожей пахнет ночь мертво, и липнут со звезды — в окно, на кашель, одеял холодные пуды» (С. Буданцев), «Ребра горизонтов в теле коммун» (В. Ковалевский), «О стены — кровь бьется в орбитах гитар» (он же) и т. д.

Мы не собираемся защищать ни одно из приведенных выражений московского сборника. Но в стиле, в языке, в ритмах москвичей — беспокойство, искание, сознание, что создалось что-то новое, что жизнь стала иной, что человек уже не таков, как недавно, и что о новом надо говорить по-новому. Пусть участники «Сопо» (повторяем — лучших московских поэтов среди них нет) не нашли этих новых слов, они — часть той маленькой армии, которая творит новую поэзию. У поэтов петроградского Цеха — успокоение, самодовольство, уверенность, что все прекрасное уже сделано в прошлом, что надо только следовать классическим образцам, мало видоизменяя их, и тем поэзия будет спасена от всяких губительных «измов». Лицом к лицу пред таким настроением мы, по крайней мере, предпочтем самые неудачные искания самым благополучным повторениям. Ни в политике, ни в искусстве консерватизм никогда еще не приводил ни к чему хорошему.

---

[1] В московском сборнике помещены два стихотворения автора этой заметки. Он полагает, что это не лишает его права высказать свои общие суждения и об этой книжке, но, разумеется, свои стихи оставляет в стороне.



Анна Ахматова.
Anno Domini MCMXXI.
Пб., 1922. Обложка

СРЕДИ СТИХОВ

Первая волна свободного издательства, прихлынув, оставила на прилавках книжных лавок, словно прибой ракушек, много десятков стихотворных сборников. Бо́льшая часть — тоненькие и маленькие, но есть и покрупнее, есть и совсем большие, иные — с претензией на изящество издания. Одни подписаны именами давно знакомыми, другие — мало знакомыми, третьи — незнакомыми совсем. Тут и символисты, и акмеисты, и футуристы, и пролетарские поэты, и многие другие «школы», имажинистов, неожиданно, пока меньше всего. Но, если искать общего у всех этих поэтов, придется признать лишь одно, очень грустное, сходство: громадное большинство удивительно чуждо современности; словно целые десятилетия эти поэты провели где-то в некоем «очарованном сне».

Не будем говорить о таких книгах, напр., Ф. Сологуба, Н. Гумилева[1] и др., которые, хотя и напечатаны под 1922 г.,

[1] *Ф. Сологуб.* Соборный благовест. «Эпоха». Пб., 1922.— *Н. Гумилев,* Мик. Африканская поэма. 2-е изд. «Мысль». Пб., 1922.— *Н. Гумилев.* Фарфоровый павильон. Китайские стихи. 2-е изд. «Мысль». Пб., 1922.



Георгий Адамович. Чистилище. Пб., 1922. Обложка работы А. Лео

являются повторением, полностью или в значительной части, уже известного. Но вот — Иннокентий Оксенов[1], поэт, о котором только по примечанию на последней странице узнаешь, что он уже выступал в печати, пять лет назад, сборником «Зажженная свеча». Стихи помечены все последними годами, и под 1920 г. читаем:

И радостно поет сознанье:
Мы вместе встретили зарю,
И на тебя, мое созданье,
С улыбкой гордою смотрю.

Неужели это писано не сто лет назад? А ведь известная «культура стиха» есть у И. Оксенова, но старые трафареты и клише давят его, и ему ничего не стоит сказать:

И остается мне одно —
Моя мучительная нежность.

Оксенову вторит Л. Берман[2], тоже довольно умело делаю-

---

[1] *Иннокентий Оксенов.* Роща. «Эрато». Пб., 1922.

[2] *Л. Берман.* Новая Троя. «Эрато». Пб., 1921.

щий свои стихи и тоже уже не дебютант (в 1915 г. сборник «Неотступная свита»); чуть не из Сологуба такое четверостишие:

Но, ногтями царапая щеки,
Истязуя себя без конца,
Не сниму я в последние сроки
Этой гипсовой маски с лица.

(Только Ф. Сологуб не допустил бы какофонии: «ски-с-ли».) Впрочем, Л. Берман «может» и гораздо хуже:

Еще в четырнадцатом, Нина,
Ты хрупкой девушкой была,
Теперь в подобьи кринолина
Ты от другого понесла.
Но в чем стыдливого мечтанья
Встают ли, будущая мать,
Брезгливые воспоминанья
О том, что трепетом желанья
Могло когда-то возбуждать... и т. д.

Образчик не-поэзии, где многие поэтические «приемы» налицо.

Классический пример такого «оранжерейного пустоцвета» нашей поэзии — книжки Конст. Липскерова[1], автора «Песка и Роз» (1916 г.) etc., etc. Разновидные размеры; формы вроде сонета, газеллы, баллады; сюжеты от курения опиума, через Туркестан, до философских и политических рассуждений и т. под., а в целом — бледно, скучно и, главное, старо, знакомо, читано.

Не прерывай
Мои мечтанья,
Не прерывай.
Дари касанья и лобзанья,
Люби, сгорай.

Не верится глазам. Это и сто лет назад уже было нестерпимо. Но не утешительнее и те стихи К. Липскерова, где есть всевозможные эстетные вычуры, но где роковым образом трещат рифмы «ночи — очи», «землю — внемлю», «жребий — в небе», «идол — выдал», «лепет — трепет» и т. под. Изумительно, почему это некоторым поэтам непременно подвертываются на конец стиха те же самые слова, как в стихах, написанных за много лет до них! И напрасно К. Липскеров уверяет, что

К жизни старой узорочью

(кстати: хорош стишок сам по себе!) он «припадает взором»: жизни, даже «старой», в его стихах и нет.

Пожалуй, еще печальнее, когда поэт повторяет самого себя

[1] *К. Липскеров*. Туркестанские стихи. «Альциона». М., 1922.— *К. Липскеров*. Золотая ладонь. «Северные дни». М., 1922.— Во вторую книжку вошли многие стихи из первой.

и повторение это — безмерно бледнее. Таковы стихи Анны Ахматовой[1]. Местами они кажутся пародией на Ахматову, с постоянными срывами в такие прозаизмы —

От меня ты не хочешь детей
И не любишь моих стихов.

Тебе я милой не была,
Ты мне постыл.

Или в такие песенные склады —

А в пещере у дракона
Нет пощады, нет закона.

Причем дальше сообщается, что у этого «дракона» — «висит на стенке плеть» (странный дракон!). Весьма жаль, что близкие друзья не отговорили А. Ахматову от печатания (и — увы — перепечатания!) многих ее последних стихов.

Этот синодик поэтов-окаменелостей можно было бы продолжать, по книжкам 1922 г., еще долго. Сюда вошел бы Георгий Адамович[2], ныне выступающий со «второй книгой», где сонет посвящен, напр., Воробьевым горам:

Звенит гармоника. Летят качели.
«Не шей мне, матерь, красный сарафан».
Я не хочу вина. И так я пьян.
Я песню слушаю под тенью ели.

Это, кажется, называется акмеизм. (Только почему «матерь» вместо «матушка»?) Правда, сонет помечен «1917», но стихи 1920 и 1921 гг. все такие же.

Мог бы войти в список и Георгий Чулков[3], открывающий «17 августа 1920 г.» такой новый символ —

И все прекрасней и стыдливей
Благоухает нежный злак
На солнцем обогретой ниве,
Как воскресенья вещий знак.

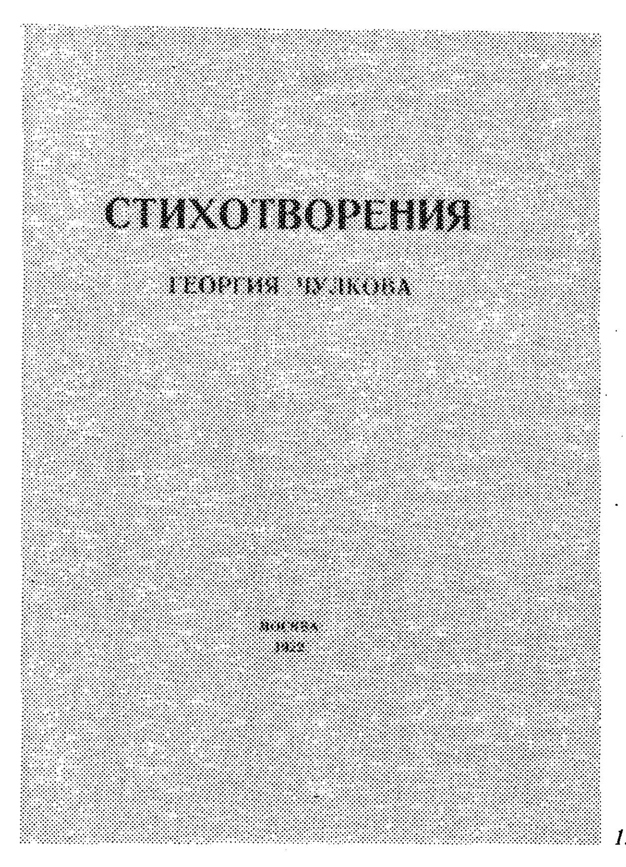
Только здесь необходимо оговориться, что вообще — стихи Г. Чулкова все же гораздо интереснее, живее рассмотренных раньше: в них есть мысль, попытки смотреть и думать по-своему.

Но откладываем несколько книжек без отзыва и берем еще лишь две, которые и из этого ряда «выходят». Читаем:

Не для восторгов хмельной сечи,
Не для разбоя, не на вече

---

[1] *Анна Ахматова.* Anno Domini MCMXXI. «Петрополис», Пб., 1922.
[2] *Георгий Адамович.* Чистилище. Пб., 1922.
[3] Стихотворения *Георгия Чулкова.* «Задруга». М., 1922.



СТИХОТВОРЕНИЯ

ГЕОРГИЯ ЧУЛКОВА

Стихотворения Георгия Чулкова. М., 1922. Титульный лист

Норманы хмурые толпой
Сошлись в высокомрачном зале,
Где дымно факелы пылали... и т. д.

Что это? неужели не до-пушкинские стихи? Нет, современная поэма «Аларис» М. Штромберга[1], коей предпослано еще и «посвящение»-триолет:

Твой поцелуй медлительный и нежный
Еще цветет и рдеет на устах,
Как лунный луч, уснувший на цветах... и т. д.

Пожалуй, еще примечательнее стихи Н. Захарова-Мэнского[2], перечисляющего 4 названия под рубрикой «книги того же автора», но в стихах наивно-беспомощного в такой мере, что почти обезоруживает критику.

---

[1] *М. Штромберг.* Аларис. Возмездие. «Ипокрена», 1921.
[2] *Н. Захаров-Мэнский.* Печали. «Неоклассики». М., 1922.

Люблю тебя, Москва; твои соборы
И Кремль с бойницами на вековой стене...
Часовен старых ряд напоминает мне
Всегда былой Москвы цветистые узоры.

Княжна в беседке прошлым летом
С кузеном помнила свиданье.

Даже непонятно, как такие стихи могут быть написаны в годы, когда любой Иннокентий Оксенов умеет свернуть строфу по-блоковски, притом поэтом, посвящающим стихи К. Бальмонту. Не нужно было бы и говорить об этой книжке, если бы не стояла на ней неожиданная помета: «Неоклассики».

Отметим попутно, что чуть ли не все эти поэты, «неоклассики», «акмеисты» и иные, чувствуют себя весьма плохо: жизнь и современность им ужасно не нравятся. Г. Чулков посвящает такие стихи «Маю 1920 года».

Иссякли все источники. Все сухо.
И май — не май, и не жива весна.

А в июле того же года сознается:

Жизнь все тоскливей и нелепей,
Не горяча, не холодна.

Книга Анны Ахматовой начинается такими словами:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло.

К. Липскеров жалуется: «Как земная стара дорога!» Л. Берман в ряде стихотворений рассказывает, как к нему «смерть пристала» и как вкруг него «молчание погоста». И. Оксенов проклинает «невыносимое ярмо» и «неумолимейшую судьбу». Г. Адамович молит: «Устали мы. И я хочу покоя». Н. Захаров-Мэнский свою книжку озаглавил «Печали». И т. д.— Разумеется, было бы нелепо относить эти стихи к явлениям нашей общественной жизни: это все — личные признания поэтов, подсказанные обстоятельствами личной жизни. Но разве не характерно, что всех их жизнь настроила «на минорный лад»?

По крайней мере, от «минора» освобождаемся мы в стихах пролетарских поэтов[1]. Но во многих других отношениях, к удивлению, оказываемся в стихии очень похожей, во всяком случае — в кругу тем, приемов и словосочетаний, отживших и сданных в архив задолго до прихода пролетарских поэтов. В. Александровский воспевает свою огненную страсть стилем Бенедиктова:

[1] *В. Александровский.* Утро.— *Владимир Кириллов.* Паруса.— *Семен Родов.* Прорыв.— *Гр. Санников.* Лирика. «Всероссийская Ассоциация Пролетарских поэтов». М., 1921.

Гр. Санников. Лирика.
М., 1921. Обложка

Я не боюсь сгореть на пламени
Твоей пылающей души.

———

Любимая!.. На всех дорогах я
Был расточителен, как бог,
И все ж у жертвенника нового
Остаться зрителем не мог.

Гр. Санников люто печалится:

Как тяжело любить не нравясь
И взором обнимать не ту.

В. Кириллов яро полемизирует с «жрецами искусства», жалуясь, что те назвали «гуннами» пролетарских поэтов —

За то, что огненные струны
Смутили лепет слезных лир.

(Однако, если вместо «лир» употреблять «струны», отличие от «жрецов» будет не велико!) Тот же В. Кириллов пишет «другу-критику»:

Какая чушь. Какой мудрец грошовый
Все это выдумал, не верь, мой друг, не верь.

Не даром лоб мой многодумье гложет
И зрелым яблоком свисает голова.

(«Лоб гложет многодумье», кто кого?)

Все же, по счастью, этими реминисценциями «жертвенников», «струн» и «огненной страсти» стихи пролетарских поэтов не ограничиваются. Так или иначе они с современностью соприкасаются, не отрезаны от нее. Во-первых, там и здесь есть у них некоторые поиски новой техники,— правда, больше в духе имажинистов (напр., у С. Родова дома «налегли плечом на закат» и «хватают за бархат лапок тучи»). Во-вторых, на иных страницах стихи вспоминают и «Красный Кремль», и «заводы», и все, что еще недавно составляло основные темы пролетарской поэзии. В новых книжках яркого в этом направлении не дано ничего, и когда С. Родов собирается —

Основы мира потрясти,—

то это — явное преувеличение; но, по крайней мере, эти поэты хотят быть живыми.

Как будто в иную стихию попадаем мы, берясь за книжку Наталии Бенар[1]; но это — только первое впечатление. Если у символистов и акмеистов — трафареты поэзии прошлого века, перешедшие по наследию и к пролетарским поэтам, то у Н. Бенар — тоже трафареты, только более поздние, из нашего неофутуризма. Господствующий размер — «дольники», т. е. гейновский Knittelvers, излюбленный футуристами, не дающий у Н. Бенар ничего нового по ритмам; в традиционных размерах — подражание по ритмам Борису Пастернаку, доходящее до передразнивания (стихотв. «Когда тобой глаза полны,— Чечеткой сердце оземь»). Рифмы — непременно неточные, разработанные футуристами же, но или обличающие странную глухоту автора к созвучиям («тьму — муть», «земли — лип», «чеканю — одуванчик», «морю — кормой», «плачь же — мальчик»), или насильственные («исхлестав их — эпитафьей», «любви занозой выдрав — эпиграф», «света бы — нетопырь»), или тождесловные («изжога — жег», «обрыв — обрывки»). Метафоры — наимодернистичнейшие, но явно надуманные («месяц, взведенный курком», «недели вышли навстречу похоронными клячами», не то ночь, не то луна «выплескивалась до дна», «небо истаяло дочерна»), а рядом — срывы в прозаизмы («но близость неизбежной гибели — Душе беспечной не страшна», «закаты текут за закатами», «мне сердце на память приносит») или в условности («виски Хроноса»). Конечно, также — изломанный синтаксис, но часто, неизвестно зачем, попытки звукописи, но наивные («грозой грозит») и т. д. А как смысл всего —

---

[1] *Наталия Бенар.* Корабль отплывающий. «Альциона». М., 1922.

и т. под. К чему требовалась вся эта футуристическая бутафория, остается неясным.

Но стихи Н. Бенар все же — серьезные попытки что-то сделать, что-то выразить; они связаны с общей работой современной поэзии над новыми приемами изобразительности. А что сказать о А. Крученых[1], который за десять лет «ничего не забыл и ничему не научился», опять сидит перед нами «все в той же позиции». На одних страницах «заумный язык»:

Миз — ку — а — бун — куз,
Са — ссакууи!!! зарья!!! качрюк!

На других — пошлейшие вирши, посвященные — увы! — голоду на Поволжье:

Мать сказала и тихонько вышла...
Дети глодали с голодухи,
Да видят, в котле плавают человеческие руки...
У-ох! завопили, да оравой в дверь —
И еще пуще ахнули... и т. д.

———

В общем, ничего действительно выдающегося, сильного в области стихов первая волна частного издательства не принесла, по крайней мере, ничего такого в мои руки не попало[2]. Однако справедливость требует исключить из общего приговора несколько книжек дебютантов. Безусловно плохи стихи Марии Шкапской[3], но дело в том, что это не столько «стихи», сколько страницы интимного дневника, печатать которые не следовало, но которые еще не говорят против поэтических способностей автора. Зачастую слабы и надоедливы упорным повторением церковно-евангелических образов стихи А. Ильиной[4], но есть в этих стихах и намеки на своеобразие, какие-то зачатки *своей* поэзии. Совсем хорошие стихотворения есть у Я. Зунделовича[5], но лишь в начале маленькой книжки. Смутно брезжат какие-то, пока весьма неопределенные, возможности в тоненьких брошюрках — провинциальной А. Палея и московских А. Жарова и Ф. Коршунова[6]. Впрочем, о трех последних книжках это можно сказать, только видя в них совсем ученические опыты.

---

[1] *А. Крученых.* Голодняк. М., 1922.

[2] Умалчиваю о книге: *Андрей Глоба.* Уот Тайлор. Гос. изд., Пб., 1922, которая заслуживает отдельного разбора.

[3] *Мария Шкапская.* Mater dolorosa. Пб., 1921.

[4] *Александра Ильина (Сеферянц).* Земляная литургия. М., 1922.— Кстати, этих церковно-евангельских образов вообще очень много в современной поэзии: переполнена ими, напр., книга *Варвары Бутягиной,* Лютики. Гос. изд., Пб., 1921.

[5] *Я. Зунделович.* Стихотворения. М., 1922.

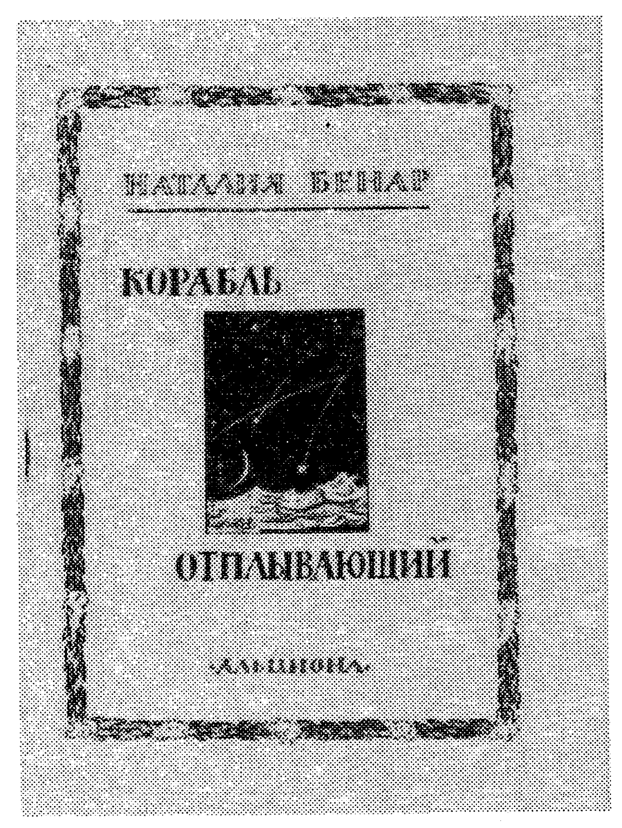
[6] *А. Палей.* Бубен дня. Екатеринослав, 1922.— *Александр Жаров.* Слово о Поволжьи, М. К. Р. К. С. М. Москва, 1921.— *Ф. Коршунов.* Песнь о погибели Киева. М., 1922.

СРЕДИ СТИХОВ

П. Н. Петровский. Последние песни. Изд-во З. И. Гржебина. М., 1922. Стр. 80.— Павел Сухотин. В черные дни. Изд-во З. И. Гржебина. М., 1922. Стр. 152.— Александр Беленсон. Врата тесные. Вторая книга стихов. Пб., 1922. Стр. 48. С портретом автора.— В. Зоргенфрей. Страстная суббота. Стихи. Изд-во «Время», Пб., 1922. Стр. 56.— Федор Сологуб. Свирель. Русские бержереты. Пб., 1922. Стр. 62.— Лирический круг. Страницы поэзии и критики. 1. Изд. «Северные дни», М., 1922. Стр. 96.— Островитяне. 1. Декабрь 1921 г. Пб., Стр. 48.— Ник. Тихонов. Орда. Стихи. Пб., 1922. Стр. 64.— С. Колбасьев. Открытое море. Поэма. Пб., 1922. Стр. 32.— Марина Цветаева. Версты. Стихи. Изд. «Костры», М., 1921. Стр. 56.— Н. Асеев. Стальной соловей. Изд. Вхутемас, М., 1922. Стр. 26.

Поток стихотворных сборников не убывает. Розовые, белые, серые, зеленые, голубые и иные книжки, с размеренными строчками внутри, продолжают рассыпаться по прилавкам книжных лавок. Покупаются ли эти сборнички? — не сумею ответить; но если кто-нибудь систематически их собирал и читал, вряд ли он не пожалел о затраченных деньгах и потерянном времени. По крайней мере, из тех двух десятков новых книжек со стихами, которые разными путями собрались у меня на столе, большая часть определенно принадлежит к одному жанру: скучному.

Скучны эти стихи прежде всего потому, что все они напоминают великое множество других стихов, читанных и десять, и двадцать, и тридцать лет тому назад. Не то только, что в этих стихах те же темы, которые давно стали даже не традиционными, а шаблонами, те же самые слова, которые вот уже полстолетия составляют тощий словарь «средних» стихотворцев, те же размеры и рифмы у одного автора, как у другого, и т. д.,— но особенно то, что и самый подход к изображению своего чувства, своей мысли безнадежно схож с приемами всем знакомых поэтов: словно есть какие-то рельсы, пять-шесть твердо проложенных путей, свернуть с которых новые «певцы» никак не в силах и на которые фатально попадает их речь, как только они начинают слагать стихи. Достаточно пересмотреть первые строки стихотворений, чтобы почувствовать эту роковую неизбежность:



Наталия Бенар, Корабль отплывающий. М., 1922. Обложка

День знойный дымно догорел...

Там, где розы вздыхают душистые...

Чего-то жду неутомимо...

В окна льется вечерняя мгла...

Цвет яблонь розовато-бел...

Эти примеры взяты из книжки П. Н. Петровского, о котором предисловие Ю. Айхенвальда сообщает, что «он не может не петь», что у него «несложная, но задушевная, красивая и приятная песня» и что она (эта песня) «звучит у него чистым лирическим звуком». Ничего дурного сказать о стихах П. Н. Петровского нельзя, но все же мучительно скучно перечитывать такие, напр., строфы:

Вербы наивные,
Бело-пушистые,
Звоны призывные,
Помыслы чистые.

Мало что изменится, если вместо розовой книжки Петровского мы возьмем белую книжку Павла Сухотина:

Опять брожу у речки малой...

И опять эта мгла на полях и в саду...

Нынче я с утра и стар и болен...

На дворе и мороз и луна...—

и т. д. Если есть какая разница между двумя книжками, то в том, что П. Петровский на все умиляется, а П. Сухотин все видит в «черном цвете», уверяет, что «душа его — кладбище», и предлагает своему сердцу:

Ты же, сердце, поскорее
Срок последний отстучи!

А затем бесконечной вереницей идут рифмы, столь новые, как: «хлебе — небе», «пламень — камень», «дверца — сердце», «вновь — любовь», «крови — любви», «одеждам — надеждам» и т. п. Впрочем, автор и сам сознается: «песни *давние* пою», «и в снах *бывалое*», «со мной *все те же* думы» и т. д.

И еще раз «песни давние», «сны бывалые» и «все те же думы» встретят нас в бело-желтой книжке Александра Беленсона. У этого автора тоже есть и свое отличие: он не умиляется на все и не видит все в черном, но зато усердно занят божественным. Почти в каждом стихотворении у него какие-нибудь слова, которые ему приходится печатать с большой буквы:

К Царице Небесной ближе...

С Младенцем на руках Пречистая...

Меня Господь не опалит...

Премудростью в Божьем Сыне...

Святой вкушает Серафим...—

и т. п. В стихотворении как бы программном, где автор объявляет:

Мы рождены для песнопений
О тайнах неземных красот...—

слово «Бог» повторено даже трижды, да кроме того, еще «Творец» и «Господний». От всего этого стихи А. Беленсона не сделались менее скучными, а кое-где оказались чуть что не комичными:

Тесней врата небес
Замочных скважин.
Юлит проворный бес,
Но дух отважен,
Лучисто-важен,
Ведет его Гермес.

С весьма скромным приношением «на алтарь Муз» выступил В. Зоргенфрей. Из предисловия узнаем, что в книжку включены стихи с 1904-го по 1921 год, т. е. за 18 лет, но в ней всего 30 стихотворений, причем 16 из них сам автор признает «юношескими», а «зрелых» за 14 лет (с 1908 по 1921 гг.) оказывается только 14, ровно по одному стихотворению на год! При такой строгой самокритике стихи все же довольно бесцветны. Три пьесы посвящены столь новой теме, как «Лилит» (см. Федора Сологуба и др.):

Я ждал тебя. Не спрашиваю, кто ты,
Любимая. Я знаю, ты — Лилит.

Я целую плащ узорный...—

и т. д. Одно стихотворение развивает мысль, что, несмотря на революцию и мировые перевороты, жизнь продолжает идти по-прежнему:

Сегодня то же, что вчера,
И Невский тот же, что Ямская...

Другое — критикует астрономов, которые «тщатся бег свободный (земли как планеты) подчинить — незыблемым и мертвенным законам»; остается неясным, почему этот «бег» признан «свободным», и еще менее ясным уверение, что земля когда-нибудь «помчит нас — туда, *где нет ни Севера, ни Юга*». Еще одно — посвящено философской проблеме о непознаваемости сущностей, что излагается в таких строфах:

Пытал на глухом бездорожьи
У мертвенных чисел, у книг,
Но тяжкой премудрости Божьей
Свободной душой не постиг...

(О, эти клише! — «глухое бездорожье», «свободная душа» и т. п.) В общем, от 18 лет работы можно было бы ожидать гораздо большего. Впрочем, справедливость требует оговорки, что в ряду рассмотренных книг сборник В. Зоргенфрея все же интереснее всех других; в том же стихотворении, начинающемся с «бездорожья», есть совсем хорошие строфы; есть удачные стихи и в других пьесах.

Зато, к сожалению, трудно сделать оговорку к новым стихам Федора Сологуба: они просто скучны, и больше ничего. Правда, в данном случае причина лежит *не в исполнении*, а в

самом *замысле* автора. Ф. Сологуб напал на злополучную мысль — написать «русские бержереты», т. е. «пастушеские» стихи, в приторно-сентиментальном вкусе, как они писались во Франции, в эпоху Людовика XV. Как большой мастер, Ф. Сологуб хорошо справился с задачей, но каково читать целую книжку таких подделок под старинные подделки, точным счетом 26 подобных пьес (чуть не вдвое больше, чем В. Зоргенфрей написал вообще стихотворений за 14 лет жизни)!

Весна сияла ясно,
Фиалка расцвела.
Филис легка, прекрасна,
Гулять в поля пришла.

———

В лес пришла пастушка,
Говорит кукушке:
Погадай, кукушка,
Сколько лет пастушке
Суждено прожить.

———

В лугу паслись барашки.
Чуть веял ветерок.
Филис рвала ромашки,
Плетя из них венок.

Филис — Сильвандр, Лиза — Колен, Нинета — Амур, и опять Амур, и еще Амур, и снова барашки, и вновь фиалки... нет! две-три такие стилизованные песенки были бы милым подарком нашей литературе, но целая книга их — это чересчур!

Целый альманах (по предисловию, впрочем, не «альманах», а «сборник») в том же жанре, т. е. скучном, представляет собою книжка «Лирический круг», где участвуют: Анна Ахматова, Ю. Верховский, Л. Гроссман, К. Липскеров, О. Мандельштам, Софья Парнок, С. Соловьев, Вл. Ходасевич, С. Шервинский, А. Эфрос и др. Здесь Ю. Верховский пишет стихи алкеевой строфой и с латинскими эпиграфами,—

Чтоб вышние боги с улыбкой воззрели
И слух преклонили бы свой.

Л. Гроссман сочиняет «сонеты на полях Пушкина»,— сонеты самые акмеистические, в которых, для уловления четверной рифмы, приходится, напр., к слову «Бергамо» добавлять «где родился Арлекин», Москву называть «столица гневных Иоаннов», измышлять «унылые *болота* приволжских *чащ*» и т. п. О. Мандельштам, стилизуясь под античность, изображает, как душа является в царство Персефоны. С. Соловьев описывает в стихах типы из романов Диккенса. С. Шервинский делает признание, что его «отсталые персты — к цевнице тянутся с волненьем», или рассказывает, как «чья-то лира на ступени — бросает тень у ног моих». Другие тоже поддерживают этот ансамбль

лир, цевниц, свирелей, психей, наперсников и т. под., так что везде в сборнике — Горации, Феррары, Кремоны, Данте, Петрарки, Ювалы и, в конце концов —

> ...Природа не сама ли
> *Сребристым* облаком *сию* покрыла медь.

В статьях альманаха (или «сборника») разъясняется, что весьма дурно, если поэт насильственно выискивает хитрые рифмы, без отношения к смыслу подбирает аллитерации и т. п., и что поэтам должно учиться «у древних римлян и Пушкина». Если это программа группы «Лирического круга», то тоже — весьма не новая.

После этих и подобных сборников (упомянутые далеко не исчерпывают всех новых книг того же жанра) отдыхаешь хотя бы и на самых несовершенных попытках свернуть в сторону с давно заржавевших рельс. Такой попыткой,— хотя именно «весьма несовершенной»,— представляются книги «островитян»,— по-видимому, новой группы петербургских поэтов. Пока «островитян» объявилось только трое: двое из них, Н. Тихонов и С. Колбасьев, напечатали по тоненькому сборничку стихов, а все втроем, с участием К. Вагинова, издали маленький альманах из 17 стихотворений. Определенной программы в стихах островитян пока нет; единственное, что их роднит между собой, это — попытки выбиться из шаблона эпигонов символизма. К. Вагинов подходит к этой задаче немного через футуризм, беря у футуристов преимущественно приемы образа. Отдельные строки в стихах Вагинова интересны, но образы между собой не согласованы и стих, несмотря на нарочитые аллитерации, тускл и незвучен. С. Колбасьев стремится к простоте речи, хочет действовать на читателя сжатым реализмом своих картин; но очень часто это приводит автора к самой несомненной прозе. Наиболее лиричен из трех островитян — Н. Тихонов, но зато он и более других опять сбивается к шаблонам. Таким образом, общий итог достижений новой группы пока невелик, но... *ut desint vires* и т. д.

К жанру «скучных» произведений несправедливо было бы отнести новую книгу стихов Марины Цветаевой. Ее стихи скорее — интересны, но они как бы запоздали родиться на свет лет на 10 (впрочем, большая часть их помечена 1917 и 1918 гг.). Десятилетие назад они естественно входили бы в основное русло, каким текла тогда наша поэзия. С тех пор многое из делаемого теперь М. Цветаевой уже сделано другими, главное же — время выдвинуло и новые задачи, новые запросы, ей, по-видимому, совсем чуждые. А той художественной ценности, так сказать «абсолютной», которая стоит выше условий не только данного десятилетия, но и столетия, иногда даже тысячелетия,— стихи М. Цветаевой все же не достигают. Лучшее в ее

книжке это — песни, немного в манере народных заклятий или ворожбы. Женственный оттенок, приданный автором таким его стихотворениям, делает их оригинальными и рядом с подобными же стихами других символистов. Таковы, напр., строфы:

В лоб целовать — заботу стереть.
В лоб целую.
В глаза целовать — бессонницу снять.
В глаза целую... и т. д.

Совсем интересная книга — новый сборник стихов Н. Асеева. Читателям, незнакомым с его предыдущим сборником («Бомба», издан в 1921 г., во Владивостоке), она являет автора «Оксаны» в новом свете, показывая, что за последние годы он прошел немалый путь самосовершенствования, вырос, окреп. Но говорить о стихах Н. Асеева удобнее в связи с общим развитием русского футуризма и прежде всего с изданной наконец книгой Б. Пастернака «Сестра моя жизнь»,— написанной еще в 1917 г. и, в списках, оказавшей глубокое влияние на всю нашу молодую поэзию.

ВЧЕРА, СЕГОДНЯ И ЗАВТРА РУССКОЙ ПОЭЗИИ

ОТ АВТОРА

Приняв поручение редакции «Печати и Революции» сделать обзор русской поэзии за пять лет, 1917—1922, я сознавал, что беру на себя немалую ответственность и вообще как автор такого обзора, и, в частности, как поэт, как участник поэтического движения последних десятилетий. Прежде всего трудно было достичь полноты обзора, говоря о периоде, когда нормальное распространение книг было нарушено, когда нередко книга, напечатанная в Петрограде, тем более в провинции, оставалась неведомой в Москве. Очень вероятно, что ряд явлений, может быть интересных, ускользнул от моего внимания. Вместе с тем огромное все-таки количество альманахов, книг, книжек, брошюр со стихами, изданных за 5 лет, которые не все можно было вновь получить в руки, заставляло о многом говорить по памяти. Вполне возможно, что, делая посильную оценку *нескольких сот* изданий, я в иных случаях допустил суждения, недостаточно обоснованные. Во всех этих пропусках и промахах заранее прошу извинения, не столько у читателей, сколько у товарищей-поэтов.

Однако важнее ответственность другого рода. Обозревая жизнь русской поэзии за годы 1917—1922, я должен был говорить о всех ее направлениях, т. е. о символистах и примыкающих к ним течениях, о футуристах и связанных с ними группах, о

поэтах пролетарских и крестьянских. Подход к каждому из этих направлений представлял лично для меня особые трудности.

Оценивая поэзию символистов, я должен был, по крайнему моему разумению, отнестись отрицательно к их деятельности за последние годы. Между тем я сам как поэт теснейшим образом связан с движением символизма. Доля обвинений, выдвинутых мною против символистов, падает и на меня. Само собой понятно, что я не считал уместным писать о своих собственных стихах. Но здесь, в предисловии, позволю себе сказать, что действительно признаю, поскольку способен критически отнестись к себе, и свои стихи 1912—1917 года не свободными от общих недостатков символической поэзии того периода. Но, продолжая столь же откровенно, думаю, что некоторых роковых для символизма путей мне удалось избежать и что мои стихи следующего пятилетия («В такие дни», 1920 г.; «Миг», 1922 г.; «Дали», 1922 г.) выходят на иную дорогу. Однако решать этот вопрос, конечно, не мне.

Напротив, я должен был признать значительность работы, исполненной футуристами за тот же период. Могут возразить, что я печатно давал несколько иную оценку нашему футуризму в начале 10-х годов. На это возражу, во-первых, что русский футуризм значительно изменился за эти 5 лет; ныне, в 1922 г., он далеко не то, чем был в 1911—1913 гг., в том счете и по своей *идеологии;* во-вторых, что я сам (не вижу причин скрывать это) изменил некоторые свои взгляды на поэзию, что десять лет назад я, вероятно, не высказал бы всего того, что сегодня мне кажется справедливым. Впрочем, читавшие мои прежние статьи должны помнить, что я никогда не разделял того абсолютно отрицательного отношения к русскому футуризму, каким его встретила часть нашей критики, и с самого начала указывал в рядах футуристов на несколько несомненных дарований.

Иное затруднение представлял для меня подход к пролетарской поэзии. Существует взгляд, что оценить пролетарскую поэзию способен только пролетарий, рабочий. Никак не выставляя себя аристократом, уже потому, что отец мой родился крепостным крестьянином,— я, однако, не могу считать себя рабочим, так как на фабрике или заводе не работал и получил воспитание «буржуазное». Тем не менее (оставляя в стороне то, что всю жизнь я был занят трудом и ныне разделяю все лучшие надежды рабочего класса) я полагаю, что внимательное изучение литературы всех веков и народов — достаточное основание, чтобы высказать свое суждение и о создающейся в наши дни русской пролетарской поэзии. Замечу кстати, что по самому построению статьи, по мысли, положенной в ее основу, я рассматривал пролетарскую поэзию 1917—1922 гг. (как и стихи других направлений) *преимущественно* с точки зрения формальных достижений.

I

В годы перед Европейской войной в русской поэзии было, собственно говоря, только два течения, по крайней мере, два *живых* течения: символисты и футуристы.

Правда, можно было назвать отдельных представителей поэзии досимволической, но их было мало, влияние на развитие поэзии они не оказывали. По большей части то были старики, доживавшие свой век, как С. Фруг. Из поколения, выступившего в литературе в 80-х и 90-х годах, все сколько-нибудь значительные поэты, начиная с Минского и Мережковского, отчасти и К. Фофанова, испытали на себе влияние движения символизма. Очень немногие остались в стороне от него, напр., Ив. Бунин, А. М. Федоров, по духу своей поэзии близкие к французским парнасцам. В рядах символистов считались: Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт, пишущий эти строки, Вяч. Иванов, Андрей Белый, А. Блок, М. Кузмин, Ю. Балтрушайтис и мн. др. Некоторые более молодые поэты выделяли себя из числа символистов и именовались акмеистами: Н. Гумилев, С. Городецкий, позднее О. Мандельштам и др., но их новаторские теории не вязались с практикой, а практика ранних акмеистов была чисто символическая.

Противоположный лагерь образовывали ярые противники символистов — футуристы. В ту эпоху, в первую половину 10-х годов, футуризм еще не выходил из периода первого натиска, беспорядочного, неорганизованного бунта. Теоретические положения футуристов — разные их «манифесты» — были противоречивы, плохо обоснованы, преднамеренно и грубо парадоксальны. Наряду с произведениями, авторы которых действительно пытались сказать новое слово в литературе, в книгах футуристов печаталось немало вздора, затемнявшего основное течение. Сами футуристы делились на ряд «фракций», ожесточенно споривших, вернее, ругавшихся, между собою: кубо-футуристы, эго-футуристы (проповедовавшие «вселенскую эго-самость»), психо-футуристы, центро-фугалы и др. В этих изданиях, начиная с «Садка судей» (1908 г.), «Пощечины общественному вкусу» и т. д., продолжая неопределенными объединениями «Петербургского Глашатая», где рядом с новаторскими стояли стихи Ф. Сологуба, Вал. Брюсова, Л. Афанасьева, и кончая разными «Чемпионатами поэтов», уже выступали почти все те деятели футуризма, о которых дальше необходимо будет говорить подробнее: В. Хлебников, Вл. Маяковский, Б. Пастернак, Н. Асеев и др. Но было также множество имен, претендовавших возглавлять целые направления,— имен, которые теперь, через 6—7 лет, вряд ли что-нибудь говорят самым усердным читателям стихов: И. Игнатьев, Федор Платов, Дм. Крючков, Ив. Ореджь, Вас. Гнедов, Грааль-Арельский, Жозефина Гант д'Орсайль и т. д. и т. д.

Добавим, что в те годы, перед войной и в начале войны, уже проступали первые ростки пролетарской поэзии. Говоря так, мы имеем в виду не только то, что время от времени появлялись сборники стихов, написанных рабочими. Такие стихи, разумеется, писались и раньше, но в 10-х годах XX века стало намечаться в этом направлении обособленное литературное течение, готовившееся выявиться как определенная «школа». Появились в печати книжки первых стихов Самобытника (А. Маширова) и некоторых других. Но, во-первых, стихи эти еще не привлекали широкого внимания, во-вторых, сами эти поэты, в ранних опытах, еще далеко не определились, и на общелитературную жизнь тогда это движение влияния не оказывало. Несколько заметнее были выступления поэтов-крестьян, среди которых особенно выделялся Н. Клюев яркостью своей первой книги «Сосен перезвон»; уже позднее «крестьянская поэзия» стала находить свое новое выражение в стихах Н. Асеева, С. Есенина, П. Орешина, Ю. Анисимова.

Таково было положение русской поэзии в годы, предшествовавшие пятилетию 1917—1922 гг., или, вернее, в годы перед самым началом Европейской войны. В общем, то была картина в достаточной мере тусклая. Центр ее занимали символисты с примыкавшими к ним течениями (как акмеизм). Но в лагере символистов уже определенно чувствовалась усталость; движение вперед остановилось, сменилось застоем, который явно грозил превратить мятежный поток 90-х и 900-х годов в загнивающее болото. На новых произведениях символистов лежала печать трафарета; их настроения в целом были проникнуты успокоенным самодовольством; вся их поэзия бесповоротно отходила все дальше и дальше от жизни, любовно углубляясь то в археологию, то в мистику. На первом плане картины бурлили еще весьма мутные воды футуристического движения. Здесь ощущались живые токи, возможность достичь новых берегов, веянье свежего ветра, долетающего из современности, из подлинной жизни. Но, продолжая сравнение, можно сказать, что с чистой водой смешивались потоки грязи, что новые берега были еще скрыты туманами, что и самая атмосфера русского футуризма того периода была пропитана вредными испарениями. Таковыми, между прочим, были некоторые идеологические предпосылки, выставляемые ранними футуристами, заимствованные с Запада и толкавшие на роковой путь служения империалистическому капитализму. Задний фон картины составляли поэты, державшиеся отживших форм старого реализма, более не пригодных для выражения настроений современности. Наконец, в стороне, еще не имея сил занять видное место, группировались первые пионеры «крестьянской» и рабочей, пролетарской поэзии.

Начавшаяся война еще более затемнила эту картину. Большинство поэтов наперебой бросились писать патриотические и



Семен Родов. Мой сев. М., 1918. Обложка работы А. Дидерихса

военные стихи. «Спрос» на такого рода произведения (со стороны не только бульварных еженедельников, но и серьезных «толстых» журналов) родил избыток «предложения». Эти батальные, славянофильские и — увы! — нередко ультрамонархические стихотворения изготовлялись в громадном большинстве по определенным, раз навсегда установленным рецептам. При сочинении таких стихов поэты забывали все традиции и заветы своей «школы», и часто трудно было отличить в очередной стихотворной поставке на нужды данного издания бывшего футуриста от бывшего символиста или бывшего реалиста. Все становились «на одно лицо», во мгле порохового дыма (конечно, только словесного) «все кошки делались серы». Чисто художественные задачи вовсе не имелись в виду, отходили на последний план... И такие произведения насчитывались тысячами, временно совсем заслонив подлинную поэзию, которая, конечно, продолжала жить, но о которой как-то позабыли и читатели и критика.

Затяжка войны привела в области поэзии к некоторому отрезвлению. В 1916 г. литературное небо прояснилось; стали вновь появляться книги стихов, привлекавшие внимание разрешением художественных заданий (таковы, напр., «Оксана» Н. Асеева, «Простое, как мычание» Вл. Маяковского, «Поэзия Армении», «Альманах Муз», последовавший вскоре сборник

«Поверх барьеров» Б. Пастернака и др.). Но быстро надвигались сначала черные месяцы начала 1917 г., когда русскому слову стало «не до стихов» (выражение Тютчева), потом — две революции со всеми их неизбежными, но тяжелыми следствиями для внешних проявлений поэтической жизни. Февраль 1917 г. был по плечу большинству наших поэтов, побудил «певцов» быстро настроить свои лиры на лад «свобода — народа» и затопил было журналы и газеты такими же стихотворными клише, как и начало войны. Но Октябрь был для многих, и очень многих, как бы ударом обуха по голове. Голоса, обычные в нашей поэзии, примолкли. А затем, с замираньем всей вообще художественной жизни в России, затихла и русская поэзия в ее целом, как живой организм, состоящий из разных клеток. Слабо пульсировали лишь некоторые из них.

В первые годы после Октябрьской революции перед новой Россией, перед РСФСР, стояли задачи, вне всякого сомнения, безмерно более неотложные, чем забота о нормальном развитии поэзии. В период войны внешней, где скрытым образом против нас были чуть ли не вся Европа и Америка, в период борьбы гражданской, когда на карту становилось самое бытие Советской республики, в период закладывания первых основ нового строя — все должно было далеко отступить перед вопросами, выдвигаемыми ходом общественной жизни и политики. Великая идея диктатуры пролетариата диктовала совершенно определенную тактику. Эпоха была такая, что поэзия должна была безмолвствовать.

Больше трех лет дальнейшая эволюция русской поэзии совершалась как бы в подполье, почти незримо для широких читательских кругов. Прекратили свое существование те старые литературные журналы, со страниц которых читатель прежнего времени обычно знакомился с новыми явлениями поэзии (по самим произведениям или по критическим отзывам). Новых журналов, которые печатали бы стихи, возникало мало, и большею частью они прекращались на одном из первых выпусков, да и не получали распространения, в силу разрухи транспорта. Закрылось, временно или навсегда, и большинство прежних книгоиздательств, в одну из первых очередей — именно чисто литературные. Одно время — конец 1919-го и 1920 г.— приостановилось было самое печатание книг, даже не только художественно-литературных, вследствие отсутствия бумаги. Издательства, основываемые при разных правительственных органах, принуждены были поэтому очень скупо давать место изданиям художественным, тем более — стихам, а изданные книги подвергались той же участи, как выпуски журналов: они расходились лишь в том городе, где были изданы. Центральное Государственное издательство тоже могло уделять стихам только скудные обрывки бумаги, которой не хватало на газеты, на учебники и на агитационные издания. Новая

книга стихов стала явлением редкостным, тогда как в предвоенное время в среднем в России выходило их до 30 в месяц, т. е. по сборнику стихов в день. Доходило до того, что появлялись в продаже издания рукописные, возвращавшие к эпохам до XV столетия!

А между тем поэты всех направлений, всех прежде существовавших и зарождавшихся тогда «школ» продолжали писать, и писать усердно, и к ним присоединялись все новые и новые отряды молодых дебютантов. Полки шкапов даже Госиздата загромождались купленными рукописями стихов, хотя авторы их и предупреждались, что издание стихов может пойти лишь в последнюю очередь. Во все учреждения, связанные с литературой, как Пролеткульты, отделы Лито Наркомпроса и др. издательские отделы всех ведомств, даже Наркомзема, редакции всевозможных, хотя бы технических, временников, правления театров и тому под.— всюду почта заносила тетради со стихами. Сколько таких тетрадок, тем или иным путем, попадало в руки любого сколько-нибудь заметного писателя! Где только открывалась «литературная студия»,— а одно время открывалось их довольно много,— тотчас ее заполняли начинающие стихотворцы. И 1922 год, когда началось спешное отпечатывание всего написанного в предшествующие годы,— этот 22-й год доказал, что действительно много сочинялось стихов в то пятилетие, когда русская поэзия, казалось, в ее целом безмолвствует!

Конечно, это молчание русской поэзии было неполное. Во-первых, имели голос пролетарские поэты. Без сомнения, они тоже испытывали все затруднения от недостатка бумаги, от разрухи транспорта, многие их произведения оставались в столах авторов, но все-таки Пролеткульты довольно охотно издавали сборники стихов, и существовал ряд журналов, где печатались стихи пролетарских поэтов. Рядом с этим, в отдельных случаях, выходили из печати и стихи поэтов иных течений; около 1919 г.— ряд изданий «Алконоста», со стихами петербургских символистов; в 1920—1921 гг. целая серия книжек имажинистов; футуристами кое-что было издано в Тифлисе в 1919—1920 гг. и т. п. Кроме чисто пролетарских, возникали изредка и общелитературные временники: одно время «Москва», потом вышло два выпуска «Художественного слова» (при Лито Наркомпроса); «Творчество» и некоторые другие журналы приоткрывали свои страницы и не только для пролетарских поэтов; в провинции (Ковров) выходил «Рассвет» и т. д. Все же если бы кто-нибудь захотел составить понятие о жизни русской поэзии в 1917—1920 гг. по печатным изданиям, он получил бы картину до крайности неполную. Отсутствовали бы многие значительные вещи пролетарских поэтов, тогда уже написанные, но изданные лишь позже; не было бы длинного ряда книг символистов и футуристов, тщетно искавших пути в типогра-

фию; совсем не были бы представлены поэты начинающие, поскольку они не могли войти в число пролетарских, и т. д.

Рядом с этим поэты пытались до некоторой степени заменить печать публичными выступлениями, авторским чтением с эстрады. Входить в обычай такие выступления начали еще до Октября, но развились именно в первые годы революции, когда, отстраненные от печатного станка, чуть не все стихотворцы потянулись к импровизованным кафедрам в разные кафе,— отчего этот период русской поэзии и называют иные «кафейным». Поэтические кафе нарождались и в Петрограде, и в провинциальных городах, но особенно много было их в Москве. Здесь после разных «Табакерок», «Десятых муз» и т. под. сравнительно долгое время действовало кафе «Всероссийского Союза Поэтов», где читали поэты всех направлений (не исключая пролетарских), потом еще «Стойло Пегаса» — трибуна имажинистов, и отдельное кафе пролетарских поэтов. Сходную роль играли такие же чтения собственных стихов на вечерах, устраиваемых разными государственными и немногими сохранившимися частными организациями. Таковы были вечера Пролеткультов и районных советов в Москве — Лито Наркомпроса, Особняка Поэтов, Дома Печати, Дворца Искусств, Союза писателей; в Петрограде — Дома литераторов, Дома Искусств и др. Еще более широкий круг слушателей привлекали эти чтения, когда поэты в Москве переносили их в огромную аудиторию Политехнического музея, не раз переполнявшуюся по приглашению афиш на «вечер новой поэзии». Были даже вечера, где публика присуждала премию за лучшие стихи.

Такими путями некоторые сведения о современной поэзии все-таки проникали в среду читателей. Но сведения эти были ограничены, отрывочны, сбивчивы. Из печати узнавалось лишь немногое. Оценивать стихи со слуха (что когда-то так было распространено в древнем Риме) было непривычно. Систематическое руководство определенных критиков отсутствовало до самого последнего времени. Естественно поэтому, что большинство в публике недоумевало, знакомясь хотя бы с теми же афишами московского Политехнического музея, возвещавшими об очередном «вечере новой поэзии». На этих плакатах перечислялся длинный ряд имен, мало кому известных, и, мало того, длинный ряд «школ» и «течений», тоже, по большей части, неведомых. Так, на афишах стояли: нео-классики, реалисты и нео-реалисты, нео-романтики, символисты, акмеисты и нео-акмеисты, футуристы и нео-футуристы, центрофугалы, имажинисты, экспрессионисты, презентисты, акцидентисты, ктематики, беспредметники, ничевоки, эклектики, затем еще «поэты вне школ» и, наконец, раза два — пролетарские поэты, которые, впрочем, затем отказались от выступлений на подобных вечерах. Всем стоявшим в стороне от закулисной жизни русской поэзии, от той работы, которая происходила в ее недрах

за пятилетие 17—22 года, это множество «направлений» представлялось и необъяснимым и ненужным, нелепой претензией одних — играть роль «главы школы», «метр д'эколя», других — оказаться непременно «левее» всех в своей области.

Однако то было не совсем так: это распадение к 1922 г. нашей поэзии на ряд школ, фракций, направлений, групп и толков — только потому и казалось неожиданным, что целое пятилетие она прожила, так сказать, за занавесом.

II

Теперь уже всем становится ясным, чем именно должна стать современная русская поэзия. Поэзия всегда — выражение своего времени. Наши годы, эпоха после войны и после Октября глубочайшим образом отличаются от предшествующих лет: мы живем в новом социальном укладе, мы создаем новый быт, мы исполнены новых надежд, ставим себе новые цели; руководящим стал новый, иной класс общества, который постепенно и в пределах возможности приобщает все другие к своей идеологии. С одной стороны, в нашей жизни возникают явления, раньше невозможные; с другой — многое, что было в прошлом привычным и считалось значительным, отходит в историю, исчезает; наконец, видоизменяется на наших глазах самый язык — основной материал поэта. Поэзии предстоит так или иначе воплотить переживания этого момента истории, уловить ставимые им вопросы и дать на них свой, художественный ответ.

Истинно современной поэзией будет та поэзия, которая выразит то новое, чем мы живем сегодня. Но подобная задача, перенесенная в область искусства, таит в себе другую, распадается на две. Надобно не только *выразить новое*, но и *найти формы* для его выражения. В искусстве, где форма содержанием обусловлена, где идея получает подлинную жизнь лишь в соответственном выражении, а вне его — мертва и не действенна, всякое искание нового и начинается с искания новых форм и приводит к нему. Здесь удачным символом оказывается старая притча о мехах и вине: новое вино вливать в старые меха нельзя, новые идеи выразить в старых формах невозможно. Все то, что было в нашей поэзии живым, что способно было откликаться на требования истории, было в годы 1917—1922 устремлено на искание «нового». Хотя бы отдельные поэты сознательно и не отдавали себе отчета, какая огромная задача поставлена русской поэзии, все же они, поскольку были поэтами, чувствовали потребность порвать со старым. Для одних — прежде всего, конечно, для пролетарских поэтов — это чувство точно определялось как потребность выявить новое миросозерцание, идеологию рабочего класса; для других,

захваченных революционным движением,— менее отчетливо, как стремление воплотить новые переживания, данные им революцией и новым укладом жизни; для третьих, может быть, только как желание отразить в художественной форме окружающую действительность; но для всех оно должно быть связано с необходимостью искать новые средства изобразительности. Из этого и вытекает то, что вся наша поэзия миновавшего пятилетия была проникнута разнообразнейшими техническими исканиями, что главная ее работа была работой над формой. Это и привело современную поэзию к делению (конечно, чисто внешнему) на все эти группы и подгруппы, явно обличающие теоретико-технические основания таких размежевок.

Само собою разумеется, что эта вторая, вспомогательная цель — выработка новых форм — давала возможность гораздо более легких достижений, нежели первая, основная,— выявления нашей современности. Идея, заключенная в понятии «пролетарская поэзия», принадлежит к числу задач высочайшей трудности и сложности. В конце концов, «пролетарская» поэзия есть та, которая должна стать «поэзией» вообще, заменить собою все то, что в течение *тысячелетий* называлось поэзией. Нет поэтому ничего удивительного, что за пять лет, с октября 1917 г. по 1922 г., мы получили только первые опыты в этом направлении, видим только камни складываемого фундамента. Напротив, задача — видоизменить, усовершенствовать технику словесного искусства так, чтобы она способна была более адекватно выражать настроения современности; это, при всей ее трудности,— только обычная, очередная задача истории литературы. Естественно, что на этом пути, за пять лет, можно отметить уже определенные достижения. Конечно, вновь созданные формы — далеко не то, что нужно пролетарской поэзии (по той же причине неразрывности формы и содержания). Но в технических исканиях миновавшего периода есть известное завершение; писатели, им посвящавшие свои силы, до известной степени «сделали свое дело», то, что могли. Их работу уже можно рассматривать исторически. Поэтому их и приходится признать главными деятелями пятилетия 1917—1922 гг.

С этой точки зрения все направления нашей поэзии за последние годы можно распределить на *три* группы, так сказать, вчерашнего дня, сегодняшнего дня (по отношению к 17—22 гг.) и завтрашнего дня. Первая — это поэты, не ощутившие требования времени, сознательно оставшиеся чуждыми новаторскому, обновительному движению в области техники поэзии, все «правые» (в литературном смысле) школы, кончая символистами и акмеистами,— наше литературное прошлое. Вторая — это поэты, прежде всего увлеченные ковкой новых форм, новых средств и приемов изобразительности, нового поэтического языка, т. е. разрешавшие ту задачу, которую

ставил поэзии данный момент ее эволюции, футуристы и все выходящие из футуризма течения,— наше литературное сегодня. Третья — это поэты, которые сразу ставили перед собою основную цель — выразить новое миросозерцание, пытаясь использовать для того как новые, так и традиционные формы, т. е. поэты пролетарские,— наше литературное будущее. Заметим, что при этом делении, проведенном с формальной точки зрения, группы поэтов располагаются в последовательном порядке и по духу их произведений (конечно, с отдельными исключениями), продвигаясь от первой группы к третьей, чувствуешь все более определенное веянье революции, уже не только литературной, но и политической.

О крайнем правом крыле поэтов, за годы 1917—1922, сказать почти нечего. Из наших запоздалых парнасцев многие эмигрировали из России. Попадавшиеся в зарубежных изданиях новые стихи Ив. Бунина, А. М. Федорова, С. Маковского, Л. Столицы, Вл. Эльснера и др. ничем не отличались от их прежних стихотворений: умело слажено, но скучно и ненужно. Совершенно бесцветной была и деятельность московских нео-классиков, школы боевой, которая определенно отмежевывалась от всякого новаторства, желая *вернуть* поэзию к идеалам классических образцов: желание, как и всякая попытка повернуть назад колесо истории, конечно, неисполнимое. Во главе нео-классиков стоял Олег Леонидов, единственный поэт в этой группе, проявивший свою индивидуальность; но он же, вразрез с тенденциями своей группы, заявил где-то: «Возврата к прошлому не вижу,— Его покоя не хочу...» Другие жаловались: «Все, что надо, сказали — Те, другие, до нас...» (Г. Дешкин), молились «неведомому Богу» (М. Гальперин), вспоминали, что «Христос родился в яслях» (Е. Волчанецкая), склонялись «перед иконою святой» (Н. Захаров-Мэнский) и т. д. ...

Близко к нео-классикам стояли, и с теми же результатами, поэты московского «Особняка» и значительная часть петербургского Союза поэтов. Можно пройти молчанием большинство этих поэтов, частью выступавших с отдельными сборниками (напр., А. Мареев. «Кованый ковш», 1921 г.), частью составлявших свои альманахи, иногда с приглашением футуристов («Провинциальная муза», Казань, 1919 г.; «Сюжетисты», Курск, 1921 г.; «Костер», 1920 г.; «Лирика», 1922 г. и др.). Следует, однако, выделить некоторых поэтов, как П. Радимова (переводы с татарского, Казань, 1920 г.; «Провинциальная муза» и др. изд.), который чужд теориям «правых» и пишет непритязательно, но живо; петербургских «островитян», как Н. Тихонов («Орда», 1922 г.) и С. Колбасьев («Открытое море», 1922 г.), в стихах которых есть что-то и «от нового» и оценивать которых по первым опытам еще рано; и еще двух-трех — из провинциальных альманахов (как «Альманах пер-

вый» Курского Союза поэтов, 1922 г., «Сполохи», В. Устюг, 1920 г., «Рассвет», Ковров, 1920 и 1921 гг.), где иногда есть намеки на талантливость.

Много виднее была деятельность символистов. Правда, в большинстве они принуждены были молчать в течение нескольких лет. Но кое-что из их произведений в печать все же проникало. Всего больше напечатано было за время революции книг А. Блока (поэма «Двенадцать» (1918 г.) в нескольких изданиях, «Ямбы» (1919 г.), «За гранью прошлых дней», «Седое утро» (1920 г.), драмы «Песня судьбы», «Катилина», «Рамзес», некоторые статьи, переводы Гейне и др.), но также кое-что Вяч. Иванова («Младенчество», «Прометей», издания Алконоста), Андрея Белого («Королевна и Рыцари», то же издание), К. Бальмонта («Перстень», изд. «Творчество») и т. д. ... В конце 1921-го и в 1922 г. к этому присоединилось уже значительное число книг, написанных, конечно, раньше: опять А. Блока, затем Андрея Белого (изд. русские и зарубежные — «Геликона»), Н. Гумилева (посмертные), Ф. Сологуба, М. Кузмина, А. Ахматовой, В. Ходасевича и мн. др. Тогда же в некоторых изданиях («Вестник литературы», «Летопись Дома литераторов», «Литературные записки») предпринята была целая кампания, имевшая целью доказать, что именно эти произведения являются венцом современной литературы. Писалось, что Блок — значительнейший из преемников Пушкина, что стихи Гумилева — предел мастерства, что А. Белый — создатель новой эпохи в литературе, что Ходасевич — самый яркий представитель нашей поэзии, Ахматова — ее гордость, Сологуб — ее патриарх и т. под.

Пишущему эти строки всего менее пристало отрицать заслуги перечисленных поэтов. Все они в свое время были его соратниками, и он во многом разделял их идеалы и стремления; обо всех них он не раз печатно высказывал свое мнение как о выдающихся художниках; многим из них оказал содействие при их первых шагах в литературе (Блоку, Белому, Гумилеву). Но все это не должно и не может ослеплять взгляд критика; от признания писателя истинным поэтом далеко до того, чтобы ставить его на первое место во всей русской литературе. Никто теперь не отрицает заслуг символистов в прошлом, их *исторического* значения; неоспоримо, что Бальмонт, Сологуб, Вяч. Иванов, А. Белый, Блок были в 90-х и 900-х годах передовыми деятелями в области поэзии. Но, оценивая роль тех же поэтов в 10-х и начале 20-х годов, можно прийти и к иным выводам, нисколько не впадая в противоречие с прежними суждениями. Дело идет не о переоценке *таланта* поэтов, но о сравнительной оценке их роли в разные периоды. Если в конце XIX и начале XX века издания символистов были литературным событием, то за последние десять лет они являлись лишь книжной новинкой, порой —

увы! — весьма напоминавшей нечто уже прочитанное раньше.

Поступательное движение символизма как литературной школы прекратилось еще в самом начале 10-х годов, когда наметилось и явное вырождение тех основных принципов, которые прежде давали силу символической поэзии. Если стремление к идеям «общечеловеческим» в период расцвета углубляло и усложняло эту поэзию сравнительно со стихотворством 70—80-х годов, то в период упадка то же стремление приводило к дидактизму, к изложению стихами тем, позаимствованных у Ницше. Если раньше символисты умели художественно воплощать вопросы современности в фигурах истории и в образах народных сказаний (мифы), то теперь это обращалось в жонглирование данными археологии и фольклора. Самый прием символа как могущественного приема обобщения подменялся рассудочной аллегорией. Заботливое отношение к форме переходило в пустую игру техническими трудностями. Даже язык застывал в условном, ставшем традицией словаре, и с каждым годом символисты становились все небрежнее в выборе слов, в синтаксисе, во всем строе речи. Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-либо подобное, излагалось строфами с «богатыми» рифмами (чаще всего: иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания — и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых (за исключением «Русского богатства»), и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией.

Годы 1911—1917 были временем развала символической школы. Извне на нее яростно нападали футуристы. Внутри от нее отказывались мистические анархисты (Г. Чулков и др.), акмеисты (С. Городецкий, Н. Гумилев), поэты «Гюлистана» (А. Глоба, В. и Б. Шманкевичи и др.), соборные индивидуалисты (М. Гофман) и др. Из писателей, остававшихся верными знамени, лишь немногие удержались хотя бы на уровне своего прежнего творчества, еще более редкие делали шаги вперед, громадное большинство безудержно катились вниз по склону трафаретов, увлекая в те же низины и молодежь, еще пополнявшую тогда ряды символистов. В эпоху Революции символисты вступили уже разбитой армией, потерявшей многих вождей и за последние годы не приобретшей ни одного ценного соратника. И все пятилетие 17—22 года не ознаменовано ни одним выдающимся произведением, которое было бы подписано именем поэта, находящегося в рядах символистов.

Некоторые имена, прежде довольно громкие, можно обойти почти молчанием. Д. Мережковский сам исключил себя из

числа поэтов-стихотворцев, задолго до 17-го года. К. Бальмонт уже лет 15 назад стал превращаться в заурядного графомана, и книжки его стихов, вышедшие в революционные годы, прямо оскорбляют убожеством содержания и формы, отсутствием даже проблесков когда-то яркого дарования. З. Гиппиус, и у нас («Последние стихи», СПб., 1918) и за рубежом, печатала только ругательства по адресу Советской России, в которых неряшливость техники и грубость речи обличают полное угасание художественного вкуса и стихотворного умения. Теми же признаками отмечены новые стихи некоторых других бывших символистов, о которых не стоит говорить подробнее, так как они основательно и справедливо забыты, вроде, напр., С. Кречетова (в зарубежных изданиях).

О ряде других можно сказать только то, что они что-то писали, похожее на их прежние стихи, только слабее и бесцветнее. Жаль, что в этом ряду приходится назвать и Федора Сологуба, в новых сборниках которого («Соборный благовест», 1921 г., «Одна любовь», 1921 г., «Свирель», 1922 г., и др.) много стихов, помеченных давними годами, и это всегда — лучшие. Как стихотворец решительно ниже себя во всех своих новых стихах был и Андрей Белый («Королевна и Рыцари», 1921 г., «Первое свидание», 1921 г., «Зовы времен», Берл., 1922 г., и др.; Белого как прозаика мы не касаемся). Повторением старого, перепевом самого себя, были и стихи М. Кузмина, какие нам случалось встречать («Лесок», «Эхо», 1921 г., «Петербургский альманах», 1922 г., и др.). То же надо сказать и о ряде других, как Ив. Рукавишников («Триолеты», 1922 г.), К. Липскеров («Золотая ладонь», 1922 г.), С. Рафалович («Симон Волхв» и др. изд., Тифл., 1919 г.), и еще многих, чьи стихи печатались отдельными книжками или в альманахах символистов («Дракон», 1921 г., «Записки мечтателей», с 1919 г., и др.), как Ю. Балтрушайтис, В. Инбер, С. Парнок, С. Соловьев, В. Пяст, Г. Адамович, П. Сухотин, С. Шервинский и т. под. Некоторые, однако, шли назад очень далеко, так, напр., Анна Ахматова, расхваленная частью современной критики; в ранних стихах Ахматовой было некоторое своеобразие психологии, выраженной подходящими к тому ломаными ритмами; в новых («У самого моря», «Подорожник», «Anno Domini», 1922) — только бессильные натуги на то же, изложенные стихами, которых постыдился бы ученик любой дельной «студии».

Некоторые символисты, как сказано выше, удержались на крайней высоте своего творчества или даже в том или ином отношении шли вперед. Ничуть не ниже прежних поэм новые стихи М. Волошина (альманах «Наши дни», 1922 г., и цитаты в др. изд.), и они имеют еще то достоинство, что часто касаются тем современности. Хорошим стихом написана поэма А. Глобы «Уот Тайлер» (1922 г.), начатая, впрочем, давно (Глобы как

драматурга мы не касаемся). На уровне прежних достижений остается и Вячеслав Иванов, хотя ни его поэма «Младенчество» (1918 г.), ни драма «Прометей» (1919 г.), ни «Зимние сонеты» (1921 г.) не прибавляют ничего нового к его образу как поэта. Иные, может быть, и пошли вперед, как творческая индивидуальность и как мастер, но не вышли за грани, очертанные символизмом уже десятилетие назад, не дали ничего самостоятельного ни в содержании, ни по форме. Таковы Марина Цветаева («Версты», 1922 г.), В. Ходасевич («Путем зерна», 1922 г., и стихи в журналах, почему-то вдруг превознесенные А. Белым), Г. Чулков («Стихотворения», 1922 г.) и др. Таковы же некоторые символисты-дебютанты или полудебютанты. Они дали недурные стихи на темы, сходные с теми, какие разрабатывались их предшественниками по школе, в их манере, с их приемами, их языком. Десять лет назад все это могло быть нужно в ряду аналогичных работ; ныне — бесполезно и неинтересно, потому что время выдвинуло уже новые запросы.

Критика, сочувствующая символистам, особенно выдвигает заслуги А. Блока. Однако его последние книги (перечислены выше, также «Возмездие», 1922 г., не считая переизданий «Собрания сочинений» и др.) на девять десятых — повторение прежнего. А. Блок всегда с одного клише воспроизводил десятки стихотворений, еле различных одно от другого. Пять-шесть тем, три-четыре приема он разводил на сотни пьес, неплохих, но одноликих: опять о том же, опять так же, в тех же размерах, с теми же рифмами, даже теми же словами, где небрежно брошены «годы золотые», «душа изливается», «вечер догорал», «вода спала́» и т. под., кое-что от Фета, кое-что от Блока, кое-что от других. Новые стихи Блока читались и забывались, а ведь «прекрасная дама», «незнакомка», «твари весенние» помнились и помнятся поныне. Совсем слабы новые драмы Блока, аллегорическая «Песня судьбы», исторически несообразный «Рамзес». Самым сильным произведением Блока за революционный период осталась поэма «Двенадцать», конечно, антиреволюционная по духу, но где поэт все же соприкоснулся со стихией революции. В общем А. Блок, конечно, не перестал быть поэтом, но — если исключить «Двенадцать» — его образ в истории литературы остался бы все тем же и без его стихов 1917—1922 гг., и история русской поэзии без этих его стихов тоже осталась бы все той же.

Итак, символисты за пятилетие 1917—1922 гг. писали стихи, одни совсем плохо, другие — лучше, не хуже прежнего, третьи — даже стихи превосходные сами по себе, но движения вперед в этом не было. Символизм стоял на месте и если рос, то только вширь, да и то немного. Несколько умножилось число примеров применения этого метода к некоторым темам, раньше не разработанным,— примеров, сделанных по образцам прошлого. Это — все, что дали символисты.

Немногим больше прав на активную роль в истории имеет родное дитя символизма — акмеизм.

Собственно говоря, двух основателей этого течения, Н. Гумилева и С. Городецкого, было бы правильнее прямо причислить к символистам, ибо оба ограничились лишь тем, что выкинули новое знамя, не изменив принципам символизма в творчестве. Но их обоих выделяет то, что оба оказались жизнеспособнее своих сотоварищей по школе, хотя и в двух прямо противоположных направлениях.

Посмертные сборники стихов Н. Гумилева («Костер», «Стихотворения», «Тень от пальмы», «Огненный столп» и др., 1922 г., перепечатки «Мик», «Фарфоровый павильон» и др.) показывают, что он сумел до последних лет остаться большим мастером пластического изображения. Описания экзотических стран, достаточно ему знакомых, и яркие аналогии, заимствуемые из этой области, придают стихам Гумилева своеобразный оттенок, не бледнеющий даже при сравнении с Леконтом де Лилем или Бодлером. Есть подлинная сила в одной из последних поэм Гумилева «Звездный ужас». Таким образом, акмеизм, по крайней мере,— большое мастерство. Но все-таки та экзотика, та археология, тот изысканный эстетизм, которыми пропитаны щегольские стихи Гумилева,— все это стадии, уже пройденные нашей поэзией. В его стихах — чувства утонченника, который предпочитает отворачиваться от современности, слишком для него грубой. Читая Гумилева, словно любуешься искусной подделкой под какой-то старинный, классический образец.

Совершенно иное — второй основоположник акмеизма, С. Городецкий. Он, напротив, в числе тех, которые нашли в себе живой отклик на современность. Его стихи — шаги вперед, а не топтанье на месте, именно в том, что он взялся за новые темы («Серп», 1921 г., стихи в бакинских изд. и др.). В технике творчества для самого Городецкого ново, что он усвоил себе некоторые приемы, прежде ему чуждые (напр., свободный стих Верхарна), но в целом она осталась старой техникой символистов. С. Городецкий в этом не перешагнул через самого себя, а местами не вышел даже из того стихотворного фельетона, который губил целый период его творчества. Спасительность разрыва с символизмом сказалась только в способности влить свою поэзию в жизненное русло наших дней.

Что до подлинных акмеистов или нео-акмеистов, то их надо резко отличить и от Гумилева и от Городецкого. Поэзию нео-акмеистов можно назвать поэзией парадоксов. Тщательно обтачивая свои стихи по традициям символистов, с небольшими вольностями в отношении ритма и рифмы, они все жадно стремятся к тому, чтобы высказать нечто неожиданное и неожиданным образом. Их стихи — четки из максим, нанизанных на образы. Само собой разумеется, что для акмеизма

безразлично, будет ли такая максима революционной или антиреволюционной: *то и другое* одинаково пригодно, если дает повод к красивому парадоксу или неожиданной рифме.

Очертить круг нео-акмеистов нелегко, так как они никогда не имели собственного журнала или иного органа. По-видимому, их некоронованным королем можно считать О. Мандельштама, стихи которого всегда красивы и обдуманны. Но далее следует длинная вереница поэтов, которые, может быть, станут негодующе протестовать против зачисления их в число нео-акмеистов. Все же такими представляются нам многие поэты одесских и киевских изданий 1919—1921 гг., как: Э. Багрицкий, В. и Н. Маккавейские, Ю. Олеша и др.; некоторые, выступившие в литературе сравнительно давно, как В. Нарбут, Г. Шенгели, Б. Лившиц и др.; часть поэтов петербургского «Цеха», как Анна Радлова («Корабли», 1920 г.), Г. Иванов, М. Лозинский, Н. Оцуп и др.; иные начинающие или полуначинающие (чьи дебюты прошли незамеченными), Эмм. Герман («Растопленный полюс», 1918 г., «Скифский берег», 1920 г.), А. Беленсон, В. Зоргенфрей, Вс. Рождественский и др. Эти поэты приближаются к принципам нео-акмеизма в разной степени, кто ближе, кто отдаленно, но во всяком случае не переходят за его литературные грани. Впрочем, такое же приближение можно заметить и у многих «младших» символистов, у названного выше В. Ходасевича (тяготеющего также к «пушкинизму» и «тютчевизму»), у К. Липскерова (часто сбивающегося на шаблонный «парнасизм») и еще у других.

Еще ряд поэтов, не примыкая к футуризму, чужд, однако, и всем течениям, выросшим из символизма. Таков, напр., С. Нельдихен («Органное многоголосье», 1922 г.), идущий, по-видимому, от Уота Уитмена; И. Одоевцева («Двор чудес», 1922 г.), автор довольно плохо смастеренных баллад, Илья Эренбург, усвоивший за последние годы, вместо своего прежнего четкого стиха, манеру писать нарочито неряшливо (впрочем, в своей новейшей книжке «Опустошенная любовь», Берл., 1922 г., вернувшийся к обычным приемам символистов), и др.

III

В противоположность символизму, уже разлагавшемуся до 1917 г., футуризм, вступая в годы революции, едва начинал оформляться. Единой программы у футуристов не было. Разрозненные фракции весьма широко объединял лишь неопределенный лозунг борьбы со всеми традициями поэзии: «Бросить Пушкина, Достоевского, Л. Толстого и проч. и проч. с парохода современности» и «Стащить бумажные латы с Брюсова» («Пощечина общественному вкусу», 1913 г.) или «Для нас Державиным стал Пушкин» и «Да, Пушкин стар для современья»

(Игорь Северянин). В поисках теоретических основ наши футуристы охотно обращались к уже готовому, т. е. к манифестам западного футуризма, к Маринетти и его сотоварищам («Манифестам итальянского футуризма», перевод В. Шершеневича 1914 г.), и это было роковое недоразумение. Западноевропейский футуризм был, несомненно, законнейшим сыном последних этапов капитализма, отражением его идеологии; отсюда вытекали у западных футуристов их гимны современному городу (урбанизм), их прославления машин и машинизма, их любование фабриками и заводами (а не по связи с рабочим классом!), их защита империализма и милитаризма («война — единственная гигиена мира»). Между тем русский футуризм вербовал большое число своих ратников в тех слоях общества, которые органически были чужды такому подходу (Маяковский, Асеев и др.). Насколько еще футуристы были неорганизованы перед войной, видно уже из того, что в иных своих изданиях того времени они ожесточенно нападали на тех самых писателей, которые вскоре должны были стать важнейшими деятелями движения (напр., в «Первом Журнале русских футуристов», 1914 г., нападки на Пастернака и Асеева), или превозносили таких, которые через 2—3 года стали принципиальными противниками футуризма (там же, восторженные хвалы В. Шершеневичу).

Тем не менее уже в 1917 г. определенно наметились такие группы, прикрывавшиеся именем футуризма, которые явно выпадали из общего течения и которые в дальнейшем, в пятилетие 17—22 гг., перестали играть сколько-нибудь видную роль. Мы говорим здесь не о разных мертворожденных «психофутуристах», членах «Вседури» и т. п., исчезнувших вместе с первым выпуском своих программных изданий, но об объединениях, некоторое время занимавших внимание критики. Такой была группа Игоря Северянина — поэта, деятельность которого начиналась с безусловно интересных, даже значительных созданий и который некоторое время имел самый шумный успех у читателей («Громокипящий кубок», стихи 1910—1912 гг.). Северянин чрезвычайно быстро «исписался», довел, постоянно повторяясь, своеобразие некоторых своих приемов до шаблона, развил, в позднейших стихах, недостаток своей поэзии до крайности, утратив ее достоинства, стал приторным и жеманным и сузил темы своих «поэз» до маленького круга, где господствовало «быстротемпное упоение», восклицания «Вы такая эстетная» и т. д.,— салонный эротизм и чуждый жизни эстетизм. Приставка *эго* (Северянин именовался «эго-футуристом») мстила за себя. Все, что писал и печатал Игорь Северянин за годы революции, в Крыму и в Ревеле,— только перепевы худших элементов его ранних книг. Вместе с Северянином сошли со сцены литературы и его ученики (были таковые!). Столь же бесследно пропали и поэты другой под-

группы «вселенского» эго-футуризма, одно время возглавлявшегося К. Олимповым (сын К. Фофанова) и когда-то собиравшего в своих изданиях стихи чуть ли не десятка последователей. Оставляя в стороне слабость дарований этих юношей, нельзя не отметить, что их порывания к крайнему индивидуализму шли вразрез с коммунистическими веяниями эпохи и уже через это одно не могли не быть сметенными с арены.

Гораздо более жизненной оказалась группа самых непримиримых футуристов,— та, которая именовалась то «кубофутуристами», то «будетлянами» (от корня «буду», аналогично «futur»), то «заумниками». Стойкость ее зависела от того, что она ставила себе задачи прежде всего *технические,* следовательно, отвечала запросам эпохи. Термин «заумники» указывает на желание поэтов этой группы создать новый поэтический язык, «заумь», который дал бы поэзии более совершенный материал для творчества, нежели язык разговорный. В этой тенденции есть свое здоровое ядро. Поэзия — искусство словесное, как живопись — искусство красок и линий. Извлечь из слова все скрытые в нем возможности, далеко не использованные в повседневной речи и в ученых сочинениях, где преследуются цели практические и научные,— вот подлинная мысль «заумников». Мыслимо большое количество слов, аналогичных существующим,— слов, которые не были созданы народом лишь потому, что в них не встретилось потребности. Поэт, которому нужно более точное, более детальное или более образное выражение, вправе такие слова творить сам, конечно, в духе языка и его морфологии. Например. от корня «мочь» мыслимы производные «могун», «могач», «моглец», «могатырь», «можество», «моганствовать», «моженята» и т. под. (образования В. Хлебникова). Принципиально нельзя возразить и против права поэта творить новые корнесловия, новые словосоединения, новые суффиксы, новые флексии. Далее следует вопрос о преобразовании поэтом и синтаксиса, введении новых приемов словоподчинения и словосочинения, новых оборотов речи, нового строя предложений и т. д. Все это будет творчеством поэта в сфере *языка,* который поэзия как свой основной материал вправе обрабатывать так, чтобы он наилучшим образом служил ее целям.

Однако, приемлемые в теории, все эти положения становятся крайне опасными, как только дело доходит до практики, до самого писания стихов по таким методам. Поэзия, как каждое искусство, возникает, может быть, из потребности поэта выразить себя самого, уяснить самому себе свои переживания (теория Потебни); но, как каждое искусство, поэзия ценна тем, что она что-то говорит воспринимающим ее читателям. Поэт может обращаться, как и ученый, то к более широким, то к более ограниченным кругам читателей (к каким обра-

щаются, например, специальные научные сочинения), но поэзия теряет весь смысл существования, если она вообще не воспринимаема. Стихи, понятные только самому автору, или даже стихи, доступные лишь для 5—6 «посвященных»,— явление антисоциальное. Поэтому по пути «словотворчества» и «словоновшества» писатель вправе идти лишь до известных пределов. Допустим даже, что чтение стихов будет требовать некоторой подготовки (как требуется, напр., изучение языка для чтения иностранных произведений), но все же чем шире будет круг читателей данного произведения поэзии, тем полнее выполнит оно свое назначение. Между тем, увлекаясь сочинением новых слов и новых оборотов речи, первые заумники по большей части создавали стихи, абсолютно никому не понятные, кроме их самих. Критика недоумевала, что ей делать со всеми этими «дыр-бул-щыл-убещур» или «бобэоби — вээоми — пиээо — лиэээй»; для читателей же это было пустое место. Дело ухудшалось еще тем, что заумники, наряду с обработкой языка как материала, выставляли еще как принцип соответствие графического изображения слов их смыслу (Н. Бурлюк и др.), настаивая, что шрифт, форма печатных букв, имеет чуть ли не такое же значение в поэзии, как выбор слов. В книгах заумников иные слова печатались крупнее, иные мельче, те вкось, те вкривь, те вверх ногами, и смысл этих типографских ухищрений был маловразумителен. Наконец,— и этого не надо забывать,— словотворчество требует не только таланта и огромного чутья к языку, но и филологических знаний. Так как их многим заумникам недоставало, то и сочиняемые ими слова бывали зачастую нетерпимы для уха человека, говорящего по-русски.

Проповедь свою заумники начали с первых шагов футуризма и продолжали ее за весь период 17—22 гг., постоянно выступая с новыми образцами «зауми». Из всех этих проповедников только один достиг положительных результатов; но то был основоположник зауми, которого сотоварищи единогласно признавали учителем, недавно скончавшийся Велемир Хлебников. Только у него специальный талант к творчеству слов и несомненное (хотя и не очень широкое) поэтическое дарование соединялись с известной научной осведомленностью. Много высказано Хлебниковым нелепых филологических парадоксов, распадающихся при первом прикосновении научной критики; многое из напечатанного с его именем — только черновые наброски, опыты, где ценное смешано с совершенно лишним и ненужным; но за всем этим остается еще подлинный вклад в литературу. В своих лучших стихах — такова и последняя поэма «Зангези», 1922 г.,— Хлебников сумел действительно во многом преобразовать язык, выявить в нем элементы, ранее не использованные поэзией, но в высшей степени пригодные для поэтического творчества, показать новые приемы, как словом

оказывать художественное воздействие, и при всем том остался «понятным» при минимальном усилии читателя. Это еще не осуществление задачи, предносящейся перед заумниками, но уже этапы на пути к ее разрешению. Безмерно слабее, неудачнее попытки ближайших единомышленников Хлебникова: драмы Г. Петникова, стихи А. Крученых («Зудесник», книга 119-ая, 1922 г.), В. Каменского, И. Зданевича, Н. и Д. Бурлюков и др. За годы 1917—22 один Хлебников шел вперед, углубляя свои искания; другие заумники топтались на месте, вплоть до повторения прежних типографских ухищрений, в своих изданиях, как московских, так и тифлисских (альманах «Софии Г. Мельниковой», Тифлис, 1919 г., Терентьев, «Факт», Тифлис, 1919 г., и др.).

Но плодотворность идей Хлебникова не ограничивалась только успехами его личного творчества и неуспехом писаний Крученых и др.: не в такой резкой форме, как сочинение стихов на зауми, эти идеи проникали все вообще творчество футуристов. Важно было осознать вообще, *что язык — это материал поэзии и что этот материал может и должен быть обработан поэтами соответственно задачам художественного творчества*. Это и есть основная мысль русского футуризма; в проведении ее в практику поэзии и заключается основная заслуга наших футуристов; успехи этой работы и суть главные (формальные) достижения нашей поэзии за пятилетие 1917—1922 гг. Участвовали в этом движении не только заумники, но, сознательно или бессознательно, все поэты, примыкавшие к новаторским течениям: все они, угадывая требования эпохи и подчиняясь, может быть, импульсу Хлебникова (как то свидетельствуют сами главари футуризма), устремили свое художественное внимание на *язык*. Прежнее отношение к языку как к чему-то извне данному, во что можно вносить лишь мелкие, частичные поправки (отношение классической поэзии), было отвергнуто. Работа над «формой» в поэзии стала не только исканием адекватных размеров, удачного строя строфы, выразительной рифмы и осторожного привлечения малоизвестных речений (отношение символистов), но в то же время, и даже раньше всего,— работой над языком, над словарем, морфологией и синтаксисом.

В центре деятельности футуристов 17—22 гг. стояли два поэта, В. Маяковский и Б. Пастернак, и оба в широкой мере выполняли этот завет своей школы. Но оба они — поэты настолько значительные, что выходят из рамок одной школы; значение их деятельности нельзя ограничить выполнением одной, хотя бы и важной, задачи момента; самое творчество их не умещается в гранях одного пятилетия.

Маяковский сразу, еще в начале 10-х годов, показал себя поэтом большого темперамента и смелых мазков. Он был один из тех, кто к Октябрю отнесся не как к внешней силе, прежде всего мешающей самой работе поэта (отношение очень

многих, несмотря на стихи, где революция воспевается), но как к великому явлению жизни, с которым он сам органически связан. Уже с эпохи войны появляется ряд стихотворений Маяковского, откликающихся на современность, потом радостно приветствующих революцию: «Война и мир», «Революция», «Наш марш» («Все сочиненное Вл. Маяковским», 1919 г.), «Мистерия-буфф» (переделано для театра в 1920 г.), «150.000.000» (1921 г.), поэма об интернационалах (1922 г.) и переходящих иногда в настоящие агитки («Маяковский издевается», 1922 г.), рядом с чем, впрочем, продолжается творчество и на иные темы (см. «Все», затем «Люблю», 1922 г., и др.). Стихи Маяковского принадлежат к числу прекраснейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии. В своих позднейших стихотворениях Маяковский усвоил себе манеру плаката — резкие линии, кричащие краски. При этом он нашел и свою технику,— особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию; он же был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая (Пушкина и др.). Наконец, в сфере языка Маяковский, с умеренностью применяя принципы Хлебникова, нашел речь, соединяющую простоту со своеобразием, фельетонную хлесткость с художественным тактом. Недостатки поэзии Маяковского в том, что эта последняя хлесткость иногда преобладает, что простота порой срывается в прозаизмы, что иные рифмы слишком искусственны, что некоторые размеры лишь типографски отличены от самых заурядных ямбов и хореев, что плакатная манера не лишена грубости и т. д., главное же в том, что и у Маяковского уже начинает складываться шаблон. Во всяком случае, опасности для него еще впереди, а годы 17—22 были расцветом его деятельности. Влияние Маяковского на молодую поэзию было очень сильно, но, к сожалению, ему чаще подражали по внешности, без его силы, без его одушевления, без меткости его речи и богатства его словаря. (Ныне выходит собрание стихов Маяковского, «13 лет работы», изд. «Маф», М., 1922 г.)

Гораздо менее на виду была деятельность Б. Пастернака. Кроме стихов, изредка появлявшихся в немногочисленных журналах и альманахах революционного периода, он за последние годы дал лишь одну-единственную книгу: «Сестра моя — жизнь», 1922 г.; это — собрание стихов, написанных в 1917 и 1918 гг., немногие — позже, в 1919—1920 гг. Несмотря на то влияние Пастернака на молодежь, пишущую стихи, было едва ли не равно влиянию Маяковского. Стихи Пастернака удостоились чести, не выпадавшей стихотворным произведениям (исключая те, что запрещались царской цензурой) приблизи-

тельно с эпохи Пушкина: они распространялись в списках. Молодые поэты знали наизусть стихи Пастернака, еще нигде не появившиеся в печати, и ему подражали полнее, чем Маяковскому, потому что пытались схватить самую сущность его поэзии. Стихи Б. Пастернака сразу производят впечатление чего-то свежего, еще небывалого: у него всегда своеобразный подход к теме, способность все видеть по-своему. В области формы — у него богатство ритмов, большею частью влитых в традиционные размеры, и та же новая рифма, создателем которой он может быть назван даже еще в большей степени, чем Маяковский. В творчестве языка Пастернак также осторожен, но, редко сравнительно прибегая к творчеству слов, он смел в новых синтактических построениях и в оригинальности словоподчинений. Насколько Маяковский по настроениям своей поэзии близок к поэтам пролетарским, настолько Пастернак, несомненно,— поэт-интеллигент. Частью это приводит к широте в его творческом захвате: история и современность, данные науки и злобы дня, книги и жизнь — все на равных правах входит в стихи Пастернака, располагаясь, по особенному свойству его мироощущения, как бы на одной плоскости. Но частью та же чрезмерная интеллигентность обескровливает поэзию Пастернака, толкает его к антипоэтической рефлексии, превращает иные стихи в философские рассуждения, подменяет иногда живые образы остроумными парадоксами. У Пастернака нет отдельных стихотворений о революции, но его стихи, может быть без ведома автора, пропитаны духом современности; психология Пастернака не заимствована из старых книг; она выражает существо самого поэта и могла сложиться только в условиях нашей жизни.

К Б. Пастернаку по характеру поэзии близко подходит Н. Асеев. Он начинал как один из «крестьянских» поэтов, потом испытал явное влияние идей Хлебникова («Леторей», 1915 г., «Оксана», 1916 г.); годы революции провел на Дальнем Востоке («Бомба», Владивосток, 1921 г.); лишь за последнее время вернулся в семью московских футуристов («Стальной соловей», изд. «Маф», 1922 г.). Таким образом, вопрос о непосредственном влиянии Пастернака, почти ничего не печатавшего между 1917 и 1921 гг., не должен ставиться. Между тем Асеев пришел почти к тем же формам и приемам, как автор «Сестры», и многое из сказанного о Пастернаке применимо к Асееву. Впрочем, Асеев свободен от интеллигентской рефлексии, напротив,— у него есть здоровое мировосприятие человека, близкого к природе. Природа, входящая в поэзию Пастернака чаще всего как «сад» или «балкон», вливается в стихи Асеева как «степи» и «леса». Революция воспринята Асеевым непосредственно, и он останется в истории литературы как один из ярких ее певцов. Наконец, работа над языком проведена у Асеева смелее, чем у Пастернака, особенно в области словаря

(пример: перевертень из прекрасной поэмы «Собачий поезд», картины езды на собаках на севере).

Четвертый поэт, который должен быть назван в центре футуризма, это — Сергей Третьяков. Он прикасался к движению заумников и еще не преодолел крайностей этого направления. Его стихи — в меньшей степени осуществления, чем у трех, названных раньше, и еще во многом — лишь обещания. Все же Третьяков уже дает законченные образцы того, чего может достичь футуризм на своих путях, и тоже, по-видимому, вне непосредственного влияния его главарей (сборник «Ясныш», Чита, 1922 г.). Народный, порою почти мужицкий говор оживлен в стихах Третьякова художественной работой над стихией слова. Лучшие его произведения подсказаны революцией и бытом новой России, Р.С.Ф.С.Р. и Д.-В.Р. Такова, например, прекрасная диалогическая поэма «Рыд материнский».

Таким образом, дело футуризма за 1917—22 гг. выразилось преимущественно в деятельности Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Асеева, Третьякова. Но из них только Маяковский все время стоял на виду; Хлебникова едва знали вне круга товарищей; Пастернаком интересовались только пишущие стихи; Асеев и Третьяков жили вдали от центров, на дальневосточной окраине. Поэтому внимание критики и читателей концентрировалось вокруг другой группы, правда, вышедшей из футуризма, но резко себя ему противополагавшей. Мы говорим об имажинистах, вся деятельность которых заключена в грани от 17-го года — самого начала этого течения — по 22-й год, когда это течение ослабло, неизвестно, с надеждой ли возродиться. К тому же имажинисты были из числа тех, которым и в бескнижные годы — 1919, 1920 — удавалось печатать и распространять не только сборники своих стихов, но даже и книги о себе («Конница бурь», I и II, 1920 г.; Львов-Рогачевский, «Имажинизм», 1921 г.; И. Грузинов, «Имажинизма основное», 1921 г.; В. Шершеневича, «2×2=5», 1921 г., и др.).

Имажинисты издали немало «манифестов»; многое в этих программах повторено из того, что говорили футуристы, или скопировано с того, что они делали. Это естественно, так как «глава школы», Вадим Шершеневич, сам долго стоял в рядах футуризма. Оставляя в стороне эти повторения и отбрасывая как намеренные парадоксы (напр., требование, чтобы стихи были таковы, что все равно, читать их с начала к концу или с конца к началу), так и разные технические мелочи, можно получить главную мысль имажинистов: что поэзия есть искусство *образов* и ничего другого. Мысль эта была заимствована из теорий Потебни (ныне оспариваемых в науке), но имажинистами истолкована по-своему и доведена до крайности. Во-первых, это положение резко разграничивало имажинизм от футуризма: футуристы брали за основу *слово*, имажинисты — *образ*. Во-вторых, имажинисты делали вывод: если сущность

поэзии — образ, то для нее второстепенное дело не только звуковой строй (напр., звучность стихов, их «музыка»), не только ритмичность и т. п., но и *идейность*. «Музыка — композиторам, идеи — философам, политические вопросы — экономистам,— говорили имажинисты,— а поэтам — образы и только образы». Разумеется, на практике осуществить такое разделение было невозможно, но теоретически имажинисты на нем настаивали. Понятно, что, чуждаясь вообще идейности, имажинисты отвергали и связь поэзии с общественной жизнью, в частности — отрицали поэзию как выразительницу революционных идей.

Соответствуй теории имажинистов их стихи, они были бы в нашу эпоху обречены на быстрое забвение. На деле только один В. Шершеневич, основатель «школы» и главный ее теоретик, более или менее держался своих программ. Однако и он в своих стихах («Коробейники счастья», К., 1920 г.; «Лошадь как лошадь», 3-я книга лирики, М., 1920 г.; «Кооперативы веселья», М., 1922 г.) постоянно, даже чаще, чем то желательно в поэзии, оперировал с отвлеченными идеями. Не избег этого и второй из вождей движения, Анатолий Мариенгоф («Стихами чванствую», М., 1920 г.; «Развратничает с вдохновением», М., 1921 г.; «Разочарование», М., 1922 г., и др.). Оба все-таки следуют основному принципу имажинизма в том смысле, что стремятся в каждую строку вместить как можно больше зрительных образов, по большей части очень натянутых и вычурных; стих Шершеневича — неравномерный «дольник», стих Мариенгофа — «свободный», но резче отграниченный от метризма, чем у Маяковского, местами переходящий в явную прозу. Третий видный имажинист, С. Есенин, начинал как «крестьянский» поэт. От этого периода он сохранил гораздо больше непосредственности чувства, нежели его сотоварищи; в книгах Есенина («Радуница», 1915 г., «Голубень», 1918 г., «Преображение», 1921 г., «Трерядница», 1921 г., «Исповедь хулигана», 1921 г.; «Пугачев», 1922 г., и др.) есть прекрасные стихотворения, напр., те, где он скорбит о гибели деревни, сокрушаемой «железным гостем» (фабрика), и те, где поэт остается чистым лириком настроений; у Есенина четкие образы, певучий стих и легкие, хотя однообразные, ритмы; но все эти достоинства противоречат имажинизму, и его влияние было скорее вредным для поэзии Есенина. Из других имажинистов можно отметить А. Кусикова («Поэма поэм», 1920 г., «Коевангелиеран», 1920 г., «В никуда», 1921 г., и др.), тоже слабо связанного со школой и интересного там, где он говорит о родном Кавказе. По какому-то недоразумению в списках имажинистов значится Рюрик Ивнев («Солнце во гробе», 1921 г.), стоящий на полпути от акмеизма к футуризму. Другие имажинисты, как Ив. Грузинов, Н. Эрдман и т. д., вряд ли заслуживают отдельной оценки.

В общем имажинисты в некоторых направлениях сделали ту же работу, как и футуристы: разрабатывали новую рифму, новые формы свободного стиха и т. д.; кое в чем продолжали и разработку языка, хотя много осторожнее. Что до самостоятельного вклада в литературу, то им можно признать лишь одно положение, выставленное имажинистами позднее: необходимость поэта «организовывать» строй образов. Поэты других направлений (в том числе и футуристы) не обращали, сознательно, внимания на единство образов в одном произведении. Имажинисты поставили как принцип, что все образы должны быть подчинены основному стилю стихотворения. Эта мысль, по существу правильная, составляет самое ценное из того, что дали имажинисты,— притом уже не только в теории, но и на практике, в своих стихах. Между прочим, эта мысль усвоена многими из молодых пролетарских поэтов и ныне входит в их созидающую поэтику.

Рядом с имажинизмом существовало другое течение, отделившееся от основного футуристического,— поэты «Центрофуги»; но за пятилетие, 1917—22 гг., они почти не выступали печатно. Роль теоретика здесь исполнял С. Бобров («Алмазные леса» и «Лира лир», 1917 г.), в стихах которого футуристичность причудливо смешивается с традициями пушкинской плеяды. Наиболее оригинальным представителем группы является И. Аксенов («Эйфелия», не издано). Программа группы весьма неопределенна, и в альманахах «Центрофуги» участвовали и ныне обещают участие многие футуристы, на первом месте Пастернак и Асеев, затем К. Большаков (начинавший талантливо, но за годы 1917—22 почти не появлявшийся в печати), Р. Ивнев и др.

Не входя ни в какие группы, отдельные поэты явно примыкают к футуризму, в том числе С. Буданцев («Пароходы в вечности», не издано), Вяч. Ковалевский («Плач», 1920 г.), Н. Бенар («Корабль отплывающий», 1922 г.), М. Зенкевич («Пашня танков», 1921 г.), Я. Зунделович («Стихотворения», 1922 г.), А. Ильина-Сеферянц («Земляная литургия», 1922 г.), В. Парнах («Самум», Париж, 1919 г., «Карабкается акробат», Париж, 1922 г.), В. Шишов («Слепорожденная вертикаль», 1920 г.), Т. Мачтет (сборник «Голгофа строф», Рязань, 1920 г., где также стихи Д. Туманного, В. Кисина, Я. Апушкина и др.), Н. Берендгоф (в своих неизд. стихах) и др. Любопытно, что стихи, появляющиеся в петроградских изданиях, гораздо слабее отмечены влиянием футуризма, чем в Москве: до некоторой степени оно сказывается у К. Вагинова («Островитяне», 1922 г.).

Как бы отдельную группу образуют несколько молодых поэтов, иногда именующихся «нео-футуристами», стремящихся использовать все технические завоевания футуризма, но строить

свою поэзию на основе или реализма, как Адалис (журнал «Современник, 1922 г., «Первое предупреждение», не издано), поэт с большим техническим мастерством и несомненной индивидуальностью, или — романтизма, как Б. Лапин («Молниянин», 1922 г.), дебютант, сумевший не быть подражателем, и др.

Этими именами, конечно, не исчерпывается круг поэтов, ближе или издали подходящих к общеноваторскому движению. Таковы еще выступавшие под флагом экспрессионизма Т. Левит («Флейты Ваграма», 1921 г.), И. Соколов («Бунт экспрессионистов», 1921 г., и др.), С. Спасский («Экспрессионисты», 1921 г.) и др.; ничевоки (сборник «Вам», 1920 г.), среди которых единственное запоминающееся имя — Рюрик Рок («От Р. Рока чтения», 1921 г.); презентисты (Дир-Туманный), ктематики и др., частью действительные, частью только номинально существующие группы.

IV

Всей этой армии стихотворцев, от крайних правых неоклассиков до крайних левых нео-футуристов, молодая пролетарская поэзия может противопоставить небольшой сравнительно отряд. В сборнике «Трибуна Пролеткульта» (1922 г.), где собраны образцы творчества пролетарских поэтов за пять последних лет, включено всего 35 имен, причем иными из этих авторов написано вообще очень немногое. К этому перечню, достаточно полному, можно прибавить лишь 8—10 поэтов, если оставаться в кругу тех, кто проявил себя более или менее определенно. Разумеется, вообще писавших стихи, печатавшиеся в изданиях Пролеткультов, было, как мы сейчас увидим, много больше (хотя в целом все же значительно меньше, чем поэтов других направлений), но далеко не все могли оставить хоть маленький след в литературе. Это вполне естественно. Для нашей интеллигенции сочинение стихов было обычным упражнением еще в салонах XVIII века; мода на него лишь немного ослабла в 60-х и 70-х годах, но с конца прошлого века опять чуть ли не каждый гимназист пробовал стать поэтом. Для современной молодежи из рабочего класса писать стихи — дело новое; за него берется не каждый, как потому, что вокруг нет традиции стихописания, так и потому, что относится к литературе бережнее (мы не говорим о полусознательных элементах, хотя бы из рабочего класса, откуда в редакции тоже приходят рукописи со стихами то под Некрасова, то под Апухтина, то под Бальмонта,— кто случайно попался в местной библиотеке). Вступление нашего пролетариата в литературу совершается медленно. Но то, чему суждено существовать долго, вырастает всегда неспешно.

Собственно говоря, как мы уже говорили, пролетарская поэзия возникла у нас с того самого времени, как начал создаваться в России рабочий класс. Но первоначально то были разрозненные выступления отдельных поэтов, как Ф. Шкулев, М. Савин, М. Розенфельд, А. Гмырев (см. В. Фриче, «Пролетарская поэзия», 1920 г.), также Е. Нечаев, впервые выступивший еще в 1892 г. и продолжающий писать поныне, С. Шмонин, стихи которого 1904—1910 гг. напечатаны лишь в 1920 г. («Красное Знамя», Н.-Новг., 1920 г.), и др.; далее следовал ряд поэтов, выдвинутых революцией 1905 года, из которых наиболее талантливым художником был Е. Тарасов. Но только перед Европейской войной начали выступать те авторы, которые затем, после Октября, приняли участие в организации «пролетарской поэзии» как самостоятельного литературного движения, первыми — Самобытник (А. Маширов), В. Кириллов и М. Герасимов. После Октября к ним быстро присоединился ряд других. Началась и организация этих поэтов в двух направлениях, во-первых, вокруг определенных центров, Пролеткультов, Пролетарского Отдела Лито Наркомпроса, журнала «Кузница» и т. д., вплоть до Ассоциации пролетарских поэтов; во-вторых, вокруг определенных художественных принципов, что из объединения сначала только идеологического вело к объединению технически-литературному. Пролетарские поэты становились временно литературной «школой», в ряду других школ.

Сравнительно с другими группами пролетарские поэты стояли в годы 17—22 в условиях более благоприятных. Пролеткульты довольно охотно издавали сборники стихотворений за все это пятилетие. Пролеткульты же время от времени выпускали альманахи, где помещались и стихи. Таковы сборники Пролеткультов — Петроградского («Литературный альманах», 1917 г.), Московского («Завод Огнекрылый», 1920 г.), Саратовского («Взмахи», 1919 г.), Рыбинского, Ярославского, Тверского; также сборники других организаций — «Пролетарский сборник», 1918 г. (изд. ВЦИК), «В буре и пламени» (Ярославль, 1918 г.) и др. Существовали и литературные журналы, выходившие более или менее последовательно: «Грядущее» (Петерб. Пролеткульта), «Горн» (Московского), «Гудки» (то же), «Горнило» (Саратовского), «Грядущая культура» (Тамбовского), «Зарево заводов» (Самарского), «Красное утро» (Орловского), «Пламя» (Петроградского Совета, под ред. А. В. Луначарского), «Творчество» (Московского Совета), «Красный огонек», «Красный пахарь», «Раненый красноармеец» и др.; с 1920 г. стала издаваться «Кузница» (сначала при Лито Наркомпроса). Оценкой стихов пролетарских поэтов внимательно занимался журнал «Пролетарская культура» (с 1918 г.), позже еще «Книга и революция» (с 1920 г.).

Выше напоминалось, что в поэзии может существовать только оформленное содержание, т. е. только идея, воплощенная в ей свойственную форму, что без соответственной формы идея в поэзии не жива и не действенна. Для тех идей, выразителями которых желали стать пролетарские поэты, готовой формы не было; старые формы поэзии классической, поэзии реалистов и поэзии символистов были не по мерке ни этих идей, ни современных переживаний. Приходилось создавать новые формы, частью выполнять ту же работу, какую делали футуристы, поскольку надо было выразить современность, частью видоизменять эту технику, поскольку содержание должно было быть иным. Так как вся эта грандиозная задача ложилась на круг писателей, не имевших навыка в такой технической работе, к тому же горевших желанием скорее сказать свое слово, то она и не могла решаться с обдуманной равномерностью. Годы после Октября были для пролетарских поэтов не такое время, чтобы спокойно обсуждать вопросы техники и поэтики: надо было говорить, кричать, надо было стать собою.

Поэтому с самого начала в рядах пролетарских поэтов означилось два течения: одни довольствовались случайной, какой бы то ни было формой, только бы попытаться высказать свои чувства и мысли; другие настойчиво добивались соответствия внешности своих стихов с тем новым миром, который они в них втесняли, и чтобы обрести это соответствие, то сами творили новые формы, новые метры, новый язык, то готовы были брать новую технику у кого бы то ни было из поэтов других школ, у символистов, у футуристов, даже у имажинистов. Только за самое последнее время это хаотическое смешение разных форм, разных техник стало уступать место сознательному отношению к вопросу, и лишь теперь, на наших глазах, вырабатывается поэтика пролетарской поэзии.

Что до основного содержания стихов, то оно было как бы подсказано термином «пролетарская поэзия». Разумеется, отдельные поэты касались и общих, обычных в поэзии тем: природа, город, смерть, любовь; но наибольшее число стихотворений написано на темы, непосредственно связанные с ролью пролетариата в истории: это — гимны революции и ее вождям, картина восстания, изображения фабрик и заводов и тому под. В этом тоже сказалась ранняя стадия развития; справедливо указывалось (Ф. Калинин), что основным мотивом пролетарского творчества должна стать вообще психология передового рабочего, а она может быть выявлена в подходе к любой теме. К тому же темы большею частью брались слишком отвлеченно; изображалось, напр., не определенное «восстание»: Октябрь 1917 г. в Москве или другом городе, но восстание вообще или «победа труда», опять-таки вне эпохи, вне страны. Только за последнее время замечается в пролетарской поэзии поворот

к здоровому реализму, стремление, после того как все желанные слова наконец выкрикнуты, конкретизировать свои темы.

Из пролетарских поэтов первого призыва наиболее самостоятелен по форме Илья Садофьев, который не напрасно озаглавил свою книгу «Динамо-стихи» (1918 г.); в его поэзии действительно есть нечто динамическое и нечто от динамомашины. Садофьев — поэт сильных, восторженных чувств, великого революционного пафоса, для которых он нашел соответственное выражение; характерны для него — длинные стихи «из двух кол», со смелыми нарушениями метра, и крепкий язык, полный громких слов, не чуждающийся новообразований («фонтанно», «дирижаблит» и т. под.). Лучшие стихи Садофьева, как «Изменили Пролетарской Революции», «Факел победы», «К завтра» и др.,— едва ли не наибольшее приближение к своему идеалу, какое пока имеет пролетарская поэзия.

Самостоятельность формы и речи есть и в стихах А. Гастева, собранных в книге тоже с характерным заглавием «Поэзия рабочего удара» (1919 г.). Внешним образцом этим стихам служили поэмы Уота Уитмена, но лучшие организованы по плану машины, где все — для одной цели, где не должно быть ничего лишнего. Гастеву особенно удались те стихи, где поэт как бы сливается с жизнью машин, становится одной из их необходимых частей. Справедливо Ф. Калинин назвал эти стихи «выкованными из железа». К сожалению, последние годы Гастев не выступает с новыми стихами в печати.

Гораздо менее оригинален А. Поморский («Цветы восстаний», 1919 г.). Его стих часто неуверен, необработан, в нем много старокнижных шаблонов, давно сданных в архив условностей. Это сильно обесцвечивает поэзию Поморского. Пролетарская критика признала его «поэтом своей стихийной души», но это справедливо лишь по отношению к части стихотворений Поморского; в других он умеет от частного случая, от случайно увиденной картины, которую рисует отчетливыми чертами, перейти к общей идее — метод чисто символический. Хороши у Поморского, в таком толковании, изображения города, к которому он подходит, конечно, с точки зрения нового мировоззрения; хороши «Похороны трибуна», написанные почти верхарновским стихом.

Еще менее самостоятелен в форме своих произведений Самобытник (А. Маширов), ранние стихи которого помечены еще 1910 г. («Под Красным Знаменем», 1921 г.). Он сам признал себя только предтечей будущей пролетарской поэзии («Еще не нам, не знавшим солнца,— Вершиной гордою шуметь...»). Самобытник пишет традиционными размерами и так называемым «литературным языком»; картины природы и мечтательные стихи о заре, которая непременно наступит, или об «острове вольных грез» у него большею частью вялы (их техника — от символистов); он оживает, касаясь более жгучих тем: города,

завода; совсем хорош (хотя и написан бальмонтовским языком) его «Машинный Рай».

Четыре названных поэта, бывшие пионерами новой пролетарской поэзии, не являлись, однако, организаторами движения. Определенным литературным течением, «школой», пролетарская поэзия стала преимущественно в среде писателей, сгруппировавшихся вокруг журнала «Кузница», где заняли наиболее видные места В. Кириллов, М. Герасимов и В. Александровский.

В. Кириллов начал писать еще до Революции, но нашел свою дорогу как поэт только после Октября («Зори Грядущего», 1919 г., «Стихотворения», 1920 г., «Паруса», 1921 г.). Наиболее сильные стихи Кириллова написаны в начале пятилетия 17—22 гг.; это — те, о которых сказал сам автор: «Я подслушал эти песни... в шуме фабрик, в криках стали, в злобном шелесте ремней»... Тогда же удались ему песни борьбы, как, напр., прекрасное стихотворение «Матросам». В позднейших стихах — которые появляются все реже — Кириллов уже не достигал той же силы (лучшие — «Красный Кремль»). Проблемы формы, по-видимому, мало интересуют поэта, о чем надо пожалеть, так как он мог бы в этом направлении сказать новое слово.

Особенно широко раскинулась поэзия М. Герасимова («Вешние зовы», 1917 г.; «Монна Лиза», 1918 г.; «Завод весенний», «Железные цветы», 1919 г.; «Четыре поэмы», «Электрофикация», «Черная пена», 1921 г.; «Негасимая сила», 1922 г., и др.). За пять лет Герасимов вырос в большого писателя в общем смысле слова, ставящего себе чисто литературные задачи, ищущего правильных методов их разрешения. В начале деятельности Герасимова критика ценила в нем «уменье выражать коллективные чувства», «обобщать картины фабрики» и т. д.; ныне все это вошло лишь как один из элементов в поэзию Герасимова, которая явно растет и которую поэтому оценивать сейчас трудно. В противоположность Кириллову — Герасимов внимательно занят вопросами техники и является в наши дни одним из мастеров свободного стиха, легче, конечно, вмещающим настроения современности, чем традиционные метры.

Менее определенен В. Александровский («Восстания», «Север», 1919 г.; «Утро», 1921 г.; «Солнечный путь», «Россыпь огней», 1922 г., и др.). У него еще много от старого; рядом со свободным стихом Верхарна у него явные перепевы Некрасова и т. под. Нередки у Александровского чисто субъективные темы, и в своих песнях любви он доходит до шаблона романсов. Но в лучших произведениях Александровский, несомненно, поэт; «пролетарские» темы у него разработаны сильнее других: образ сознательного рабочего, будущая роль пролетариата, значение Октября, интересная поэма «Москва» и т. под.

Из молодых сотрудников «Кузницы» особенное внимание останавливает Вас. Казин («Рабочий май», 1922 г.), поэт, обещающий много. В стихах Казина, обладающего подлинным чутьем ритмов, намечаются самостоятельные художественные подходы; у него, например, своеобразно объединены рабочие процессы и картины природы; он оригинально чувствует и изображает город в его интимной жизни (стихотв. «Гармоника») и т. д. Интересен по своей молодой смелости Ив. Филипченко (Стихи, 1921 г.), тоже, несомненно, одаренный. Заметными участниками «Кузницы» были еще Гр. Санников («Лирика», 1921 г.), С. Обрадович («Сдвиг», 1921 г., «Взмах», 1921 г.), С. Родов («Мой сев», 1918 г., «Перебежка зарниц», «В урагане», «Прорыв», 1921 г.). Там же печатали свои стихи Н. Полетаев, Я. Тисленко, Дорогойченко, П. Шамов, Н. Дегтярев и др. В «Кузнице» появлялись и новые стихи Е. Нечаева.

Среди поэтов, стоявших вне «Кузницы», во многом самобытен А. Крайский, кажется, поэт старшего поколения. Он — один из тех, кто занят работой и над новой формой. В замыслах у него есть широкий размах, почти космический угол зрения («Гибель Богов»), и в пафосе он приближается к Садофьеву. Напротив, пользуясь всецело техникой символистов, писали Ив. Ерошин (сборник «Завод огнекрылый», см. особенно стихотв. «Ромен Роллан») и Борис Николаев (там же). Более самостоятельную технику нашла А. Баркова («Женщина», 1922 г.), стихи которой интересны как попытка внести женский голос в хор пролетарских поэтов; книге Барковой предпослано предисловие А. В. Луначарского, горячо рекомендующее начинающего поэта.

Должно отметить, что у многих из этих поэтов особенно удачны именно те стихи, где от общих тем они переходят к конкретному изображению завода, фабрики, определенного производства. Так, напр., Крайский достигает особой выразительности, изображая жизнь машины («Навстречу Грядущему»); выше были отмечены такие стихи Гастева и Самобытника («Машинный Рай»); прекрасные примеры есть и у Садофьева («В заводе»), и у Кириллова («Мы»), и у Герасимова («Песня о железе» и др.); красивую «Песню кузницы» написал и Н. Рыбацкий, автор стихотворений вообще вялых и бесцветных («На светлом пути», 1919 г.).

Насколько оживляюще влияет на поэтов тема, настолько же иногда пробуждается их самобытность, как только они отходят от традиционных размеров, безнадежно увлекающих их на проторенные тропы. В этом отношении характерны опыты С. Малашкина («Мускулы», 1918 г.), которому стихом Верхарна и Уитмена удалось резко выявить пролетарские настроения; затем А. Безыменского («К северу», 1921 г.), М. Голодного («Сваи», 1922 г.), Н. Шевелева и М. Гришина-Черта (сборник «Паяльник», 1920 г.), Г. Светлого («Солнцебунт и ржа»,

Ташкент, 1920 г.) и др.; Вас. Князев («О чем пел колокол», 1920 г.), в других стихах бледный, становится ярким, использовав в стихах «Поэтам Пролеткульта» совершенно свободный склад.

Названные поэты не составляют, вероятно, и десятой части всех, выступивших в 17—22 гг. как пролетарские. Из числа поэтов, не упомянутых выше, надо назвать Демьяна Бедного, автора злободневных стихотворений, и тех, чьи стихи включены в сборник «Трибуна Пролеткульта»: Ив. Логинова, П. Арского, И. Ионова, К. Окского, Я. Бердникова, Л. Циновского, И. Кузнецова, Д. Мазнина, Е. Андреева и др. О некоторых мы затрудняемся здесь говорить, потому что их стихи по своим узко субъективным темам или по подавленным настроениям резко выпадали из общего тона; но возможно, что для авторов то было явлением преходящим, которое они впоследствии сумеют преодолеть; таковы некоторые из альманаха «В буре и пламени», как Н. Кустов, Королев и др.; из «Горнила», как Левантовский; из «Сборника ВЦИК», как Е. Конобеев; из других сборников — А. Смирнова, С. Ганьшина и т. д. Также надо было бы назвать Пимена Карпова, М. Козырева («Легенда о Кремле»), С. Клычкова, Н. Тихомирова и др., но по духу их стихов они скорее принадлежат поэзии «крестьянской».

Некоторые поэты слишком мало определились, чтобы говорить о них: пятилетию 17—22 гг. принадлежат лишь их первые ученические опыты (таковы, например, почти все поэты «Паяльника», 1920 г., те, стихи которых ныне печатаются в московских и иных газетах, и т. д.). Некоторые книги стихов, особенно изданные в провинции и в начале революции, несомненно, остались нам неизвестными. Немалое число, наконец, поэтов, чьи сборники до нас дошли или чьи стихи встречались нам в журналах, только по недоразумению стали слагать рифмованные строчки. По крайней мере, критика «Пролетарск. культуры», «Кузницы» и др. пролетарских изданий встречала многие из сборников пролетарских поэтов весьма резкими отповедями: «совершенно слабо», «прочли со скукой», «не способствует насаждению идей пролетарской культуры» и т. п.

Поэты крестьянские стали организовываться позже, чем пролетарские, и нередко участвовали в одних изданиях. Самостоятельной поэтики крестьянские поэты не наметили, и для них поныне характерны перепевы Кольцова и Никитина. Новая крестьянская Русь еще не создала своей поэзии, хотя и пережила в связи с Октябрем глубочайший переворот, изменяющий весь ее уклад.

Значительная часть крестьянских поэтов группировалась вокруг сборников «Чернозем», 1919 г., и «Зарница», 1920 г., отчасти «Ярь», 1920 г. Там печатались стихи поэтов стар-

шего поколения, как С. Дрожжин, М. Артамонов («Земля родная», 1919 г., «Когда звонят колокола», 1917 г., «Улица фабричная», 1918 г.), так и ряда молодых и начинающих. Подавляющее большинство их совершенно несамостоятельны по форме, а по содержанию состоят из жалоб на то, что гибнет старая деревня, им милая. Такой лейтмотив дал еще С. Есенин («Я — последний поэт деревни...»). С более оригинальными подходами к темам и с более бодрыми настроениями выступали: А. Галкин («Венчальные ризы», 1918 г.), Н. Клюев («Песнослов», 1919 г., «Третий Рим», 1921 г., «Львиный хлев», 1922 г.), поэт, сохранивший долю той свежести, которая пленяла в его ранних книгах, П. Орешин («Красная Русь», 1919 г., и «Радуга», 1922 г., «Алый храм», 1922 г.), С. Клычков, Пимен Карпов. Последний, впрочем, по своим настроениям, может быть причислен и к поэтам пролетарским, так же, как И. Ерошин (восклицающий, однако: «Брошу город я! С песнями вольными — Возвращусь к вам, деревни-поля!»), Н. Тихомиров («Красный мост», 1919 г.), С. Ефремов-Горемыка (солдат, погибший на фронте) и др. Могут быть еще упомянуты П. Власов-Окский («Рубиновое завтра», 1920 г.), С. Фомин («Стихи», 1920 г.), А. Соловьев-Нелюдим («Полеты», 1920 г.), М. Дудоров, А. Германов, А. Субботин и др.

Подводя итоги этому обозрению, можно утверждать, что годы 1917—1922 образовали самостоятельный период в русской поэзии.

За это пятилетие правые течения поэзии показали свое полное бессилие. Символисты постепенно сходили со сцены; главные деятели этой школы частью умерли (А. Блок, Н. Гумилев), частью почти замолкли (Д. Мережковский, Вяч. Иванов), частью утратили всякое значение как поэты (А. Белый, Ф. Сологуб). Вышедшие из символизма акмеисты оказались вне основного русла литературы, оставшись в стороне служителями «чистого искусства» (О. Мандельштам и др.).

Главными деятелями пятилетия были футуристы и вышедшие из футуризма течения. Среди них погибли все те, идеология которых опиралась на принципы крайнего индивидуализма (эго-футуристы и т. под.). Удержались и имели возможность развиваться те, которые были способны в той или иной степени воспринять дух революции (Маяковский, Хлебников, Асеев, Третьяков, также Пастернак и др.); напротив, имажинисты (В. Шершеневич и др.), менее чуткие в этом отношении, выдвинувшиеся сначала, потом были отодвинуты на задний план. Основная задача футуризма состояла в проведении принципа, что язык, как материал поэзии, подлежит обработке поэта. Футуризм провел этот принцип, как теоретически, так и на прак-

тике, и тем его роль в русской литературе может считаться тоже законченной.

Для пролетарской поэзии пятилетие 1917—1922 г. было периодом организации. Так как идеология движения была предрешена, то задачами пятилетия было — выработка новой поэтики и новой техники. В рядах основного ядра уже означились поэты значительного размаха мысли и мастера стиха (Садофьев, Гастев, Кириллов, Герасимов и др., среди молодых — Казин). В лучших их произведениях пролетарская поэзия подходит к самобытной форме. Но, повторяя наше сравнение, можно сказать, что пролетарская поэзия — наше литературное «завтра», как футуризм для периода 17—22 гг. был литературное «сегодня» и как символизм — наше литературное «вчера».

ПОГОНЯ ЗА ОБРАЗАМИ

Два обвинения чаще всего слышат поэты от своих критиков. «Банально! избито! старо!» — говорят одни. «Слишком изысканно! слишком исхищренно! вымученно!» — кричат другие. Как отыскать средний путь между этой Сциллой и Харибдой, избежать повторений старого и не смутить читателя излишними новшествами речи и образов?

Господствует убеждение, что все вообще образные выражения с течением времени выветриваются, теряют свою образность. Школьные учебники приводят примеры: «крыло» было когда-то выражением образным, вызывающим представление о птице, «кроющей», прикрывающей птенцов; «копыто» говорило о лошади, «копающей» землю, и т. под. Поэт, впервые сравнивший уста женщины с розой, дал яркий образ, ныне ставший банальнейшим из банальных. Тот восточный стихотворец, который был первым, уподобившим свою возлюбленную газели, проявил редкую смелость воображения; но уже давно в восточной поэзии сближение красавицы с газелью — общее место. И мы, читая у наших классических поэтов «*идут* года», «*ложится* тень», «*объятый* тоской», уже не чувствуем образности этих выражений, когда-то несомненно бывших метафорами.

Поэт, по свойству своего искусства, должен заставить читателя воспринимать свои слова *не* как понятия, а как что-то непосредственно действующее на чувство. Поэт должен вернуть слову его первоначальное эмоциональное значение. Отсюда — стремление поэтов искать новых сочетаний слов, новых образов, новых метафор (вообще «тропов»). Современники Пушкина изумлялись смелости его выражения: «в дыму столетий». Аксаков восхищался оригинальностью образа Тютчева, сказавшего о радуге: «в высоте изнемогла». Недавно еще критики негодо-

вали на Бальмонта, посмевшего написать: «запах солнца». До сих пор многие смеются над образом Пастернака: «Петербург... разряжен Петром без осечки». Возникает вопрос: не суждено ли всем вообще образам ветшать, как обветшал «дым столетий», и не правы ли наши имажинисты и другие «крайние левые» в поэзии, ища все новых и новых сочетаний слов — пусть самых странных,— чтобы хоть как-нибудь принудить читателей *почувствовать* слово?

Вопрос сто́ит того, чтобы его рассмотреть. Неужели поэзия есть какая-то постоянная скачка с препятствиями в погоне за образами, стипль-чез поэтов, выдумывающих все новые сочетания слов, которым через десяток лет суждено стать старыми и банальными? Неужели произведение поэзии свежо и подлинно живо лишь в течение немногих годов, после чего неизбежно ветшает по своим образам и сохраняет лишь исторический интерес? Но почему тогда мы утверждаем, что стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова — живы и прекрасны поныне, хотя прошли десятилетия с того дня, как они написаны, и поэты новейших школ далеко оставили за собою стариков в смелости и своеобразии разных тропов? Почему жива и действенна поэзия Данте, и Гомера, и всех великих поэтов прежних веков?

Первое, на что должно обратить внимание, это то, что образ *сам по себе* не может быть ни хорош, ни плох или, по крайней мере, что не это важно в поэзии. Образ можно признать удачным или неудачным, прекрасным или дурным только по его связи со всеми другими в данном произведении,— только в контексте. Обособленно взятый образ — это игрушка или техническое средство, не более; это то же — что отдельное сочетание двух звуков или двух красок. Такое сочетание может быть приятно или неприятно для глаза или для слуха, но любой звук, любой цвет могут быть нужны в той или другой картине, в той или другой симфонии.

Значение образа в поэтическом произведении определяется его соответствием, во-первых, общему замыслу стихотворения, во-вторых, его общему стилю. Образ, уместный и прекрасный в одном стихотворении, может быть нестерпим в другом. Поскольку образ содействует выявлению общей мысли, он — хорош; поскольку он эту мысль затемняет, он — плох, хотя бы был весьма изыскан и весьма своеобразен. Образы данного стихотворения хороши, когда они все подчинены единому стилю; когда же один или несколько из этого стиля вырываются, они производят впечатление неприятного пятна, хотя бы «сами по себе» были оригинальнее других. Чем своеобразнее образ, тем он будет нестерпимее, если стоит не на месте.

Сила и неумирающее очарование стихов Пушкина и стихов всех вообще великих поэтов (особенно античных) в том и сос-

тоит, что в их произведениях достигнута полная гармония между его общим замыслом, стилем и отдельными образами (добавим еще — и звуковым построением стихотворения). Образы Пушкина могут нам казаться бледными, но невозможно было бы найти другие, которые вернее достигли бы цели, поставленной себе поэтом. Достаточно напомнить хотя бы хрестоматийное стихотворение: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя; то как зверь она завоет, то заплачет как дитя...» Никакое самое имажинистическое описание не может дать более яркого изображения зимней вьюги над домиком с соломенной крышей, где со старухой няней коротает вечер ссыльный поэт... Измените образы, и вы разрушите всю картину, отнимете от нее дух местности и эпохи, уничтожите ее стиль.

Но еще важнее другое. Вовсе не образы являются сущностью, существом поэзии, как это (следуя отчасти теориям Потебни) утверждают наши имажинисты. Легко напомнить ряд произведений лучших поэтов, где зрительные, пластические образы явно стоят на втором плане. Зрительные образы — только одно из средств (правда, могущественное средство) для возбуждения эмоций словами, но наряду с этим средством стоят другие: обращение к иным, не зрительным, восприятиям, звуковое строение слов и т. под. В таких стихотворениях Пушкина и Лермонтова, как: «Я вас любил, любовь еще быть может...», «Есть речи, значенье...», «В минуту жизни трудную...» и мн. др., зрительных образов почти совсем нет, но стихи непобедимо волнуют читателя. Поэзия может достигать своих целей, не прибегая к пластичности. Особенно это ясно в произведениях эпических, где характеристика выведенных героев, их действия и общие картины так много говорят именно чувству читателя, хотя *отдельные* образы и не обращаются к его зрительным восприятиям.

Итак, задача поэта вовсе не сводится к тому, чтобы выискивать новые, еще небывалые образы и сочетания слов. Поскольку нов будет общий замысел произведения, постольку невольно будут новы, иногда непривычны, его образы. Поэзия всегда — синтез между двумя представлениями, с первого взгляда кажущимися противоречивыми. На этом основаны все тропы, все метафоры. (Простейший, школьный пример: «зеленокудрые леса» — синтез между кудрями и лесом.) Но этот синтез должен быть оправдан основной мыслью художественного произведения. Где такое оправдание есть, поэту нечего бояться быть банальным или слишком изысканным в образах. Его образы, подчиненные единому замыслу и единому стилю, будут те единственные, которые возможны в данном произведении. Им не будет угрожать опасность устареть до тех пор, пока не устареет самая основная мысль, основное чувство, выраженные поэтом.

НЕОРЕАЛИЗМ

I

Более ста лет тому назад, во Франции, в 1819 г., в самый разгар «реставрации Бурбонов» и в эпоху, когда разгоралась борьба французских романтиков с классиками (или «лже-классиками»), появилась книга, благоговейно посвященная «Его Величеству Королю», т. е. безногому Людовику XVIII, и написанная ярым классиком Л. Бауром-Лормианом. То был перевод «французскими стихами», т. е. александрийским стихом, «Освобожденного Иерусалима» Тассо, перевод вялый и скучный, но соблюдающий все классические правила и снабженный ученым предисловием другого ярого поборника классических теорий, Ж. Бушона. В этом предисловии между прочим содержатся следующие примечательные строки, которые приводим в сокращении (пояснения в скобках — наши):

«Нельзя достаточно надивиться, слушая, как в наши дни повторяются нелепости, прекрасно опровергнутые три века тому назад (т. е. в эпоху Тассо). В самом деле, что представляет собою та пресловутая романтическая теория, которую немцы и их усердные последователи (т. е. французские романтики) выдают за свое собственное, новое и плодотворное изобретение? Наиболее здравомыслящие из этих теоретиков невольно возвращаются к классикам. Они справедливо требуют, чтобы в произведении с сюжетом национальным изображались нравы национальные («couleur locale» романтиков). Но ведь Гораций говорил то же самое много раньше, и греческие авторы осуществили это правило в своих поразительных созданиях. Таким образом, по существу дела, истиннейшими романтиками являются именно (лже-)классики! Все мыслящие люди, со вкусом и с разборчивостью изучая греческих и латинских авторов, ни в коем случае не думают, что выйдет какой-либо толк от рабского подражания древним: надо подражать не их произведениям, а тем методам и приемам, благодаря которым они создавали свои шедевры. Изучать таким образом древних — это значит изучать не что иное, как природу, действительность. Только при таком изучении природы пользуешься тем преимуществом, что имеешь хорошего руководителя».

Не правда ли, рассуждение неожиданное? Лже-классики препираются с романтиками, кто из них более правильным образом «изучают природу», иными словами,— кто из них более реалисты. Термины «реализм» и «реалисты» еще не были в ходу в 1819 году, они должны были распространиться лишь четверть века позже; но если в те годы, в дни юности Виктора Гюго, уже спорили о реализме, мэтр Бушон вместо утверждения, что истиннейшие романтики суть лже-классики, наверняка сказал бы: помилуйте! самыми настоящими реалистами являемся именно мы, лже-классики!

2

Пример, приведенный выше, малоизвестен и, кажется, остр. Но сходных примеров в истории искусства — множество. Остается лишь выбирать.

Реализм — беря слово не как философский термин, а в том смысле, как оно употребляется в области искусства,— ставит перед художником задачу: верно воспроизводить действительность. Но какой художник, где, когда, в какой стране, в какую эпоху задавался иной целью? Вся разница была лишь в том, что понимать под «действительностью».

Греческие трагики, напр., воплощая на сцене мифы о героях и богах, изображали то, чего наблюдать сами не могли; но разве эти трагики не были убеждены, что изображают некоторую действительность, хотя и далекую от них? Аристотель в своем «Искусстве поэзии» прямо говорит, что поэты «придерживаются действительно бывшего,' потому что веры заслуживает только возможное, а уже случившееся — очевидно возможно» (ta de genomena phaneron oti dunata). Художники итальянской школы эпохи Возрождения и даже их предшественники, «прерафаэлиты», те, которым так охотно противопоставляют жанровую живопись фламандцев и голландцев,— мечтали ли изображать что-то, чуждое «действительности»? Нисколько; они были убеждены, что, комбинируя черты, списанные со своих натурщиков и натурщиц, заимствованные из разных картин природы, воспроизводят какую-то действительность, возможную здесь, на земле, или вообще в нашем мире, хотя бы и не служившую «объектом непосредственного наблюдения».

И — более близкие к нам примеры. Чего добивались импрессионисты, которых винили в свое время критики, что они делают лишь пятна, совершенно не соответствующие действительности? — Да именно того, чтобы при помощи этих пятен вернее, точнее передать реальность, как она воспринимается нашими внешними чувствами, нашим зрением. Зачем понадобилась символистам их идея символа? Опять-таки затем, что в «символе» они видели единственный метод — изобразить некую действительность, выразить реальность того психологического акта, который иными способами не мог быть воплощен в художественном произведении. Новейшие течения в изобразительных искусствах и в поэзии не покидают той же почвы. Футуристы в живописи обвиняют импрессионистов в том, что те слишком большое значение при изображении действительности придают *свету*; что если отрешиться от этого ложного принципа, они, футуристы, вернее воспроизводят реальности мира. Футуризм в поэзии не обинуясь считает себя реалистическим направлением, реалистичнейшим из всех существовавших когда-либо. Даже супрематисты настаивают, что дают един-

ственную существующую в мире реальность — наши психологические переживания. И т. д. И т. д.

Да и что вообще может изображать художник, кроме земной действительности? Что другое знает он? Ничего и никогда. Пересмотрим длинный ряд описания в искусстве воображаемых миров, все утопии и фантастические рассказы от Лукиана, через Сирано де Бержерака или Фонтенеля, до Жюля Верна, Уэллса, Ж.-А. Но, все изображения ада и рая, от эллинской вазовой живописи, где Одиссей беседует с Тиресием, через Орканья, Ботичелли, Босха, до У. Блэйка и других; везде — земля, и только земля, menschliches, allzumenschliches! «Как ядро, к ноге прикован — этот тяжкий шар земной» — стих М. Волошина, конечно, «символический», но выражающий реальнейшее из ощущений, определенную действительность.

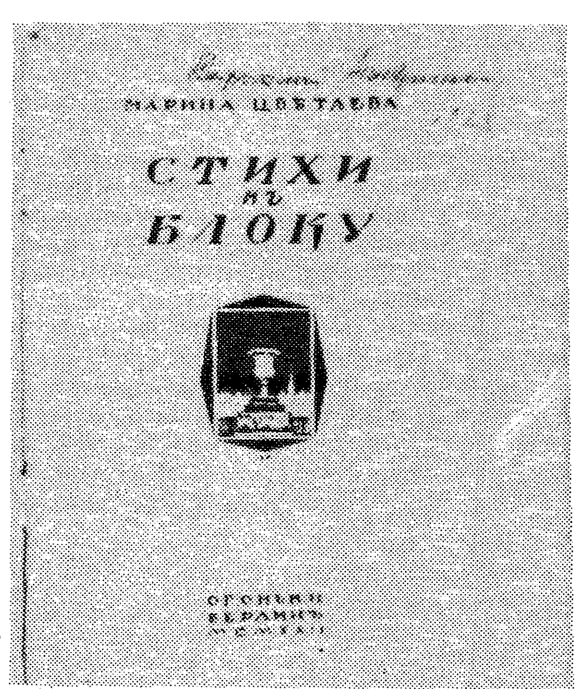
3

Все это не значит, что «реализм» в искусстве — пустое слово. Есть различие, и существенное, между полотнами английских прерафаэлитов и интерьерами голландцев. Такое же различие — между романами Бальзака и ранними драмами Метерлинка. Несомненно лишь одно: элементы, из которых строятся все художественные создания,— одинаковы, черты окружающей нас действительности.

Важно, чтобы художник сознавал это. Важно, чтобы он не верил, будто в силах что-то создать, оторвавшись от реальности. Важно, чтобы он твердо понимал, что только из восприятий повседневной действительности, из наблюдений над ней — он может брать материал для своего творчества. Избитое сравнение остается верным: художник — Антей, черплющий силы от прикосновения к земле. Реализм — исходная точка искусства, как бы ни разветвлялись далее его пути.

Вот почему группу молодых поэтов, вновь ставящих на своем знамени — увы! который раз! — лозунг неореализма, нельзя не приветствовать. Конечно, этот неореализм не может быть таким же, как в предшествующие десятилетия. Опыт ряда последних художественных школ — импрессионизм, символизм, футуризм, кубизм и многие, многие другие! — научил нас многому; современный художник обязан использовать все ценное, что было ими найдено. Но он, называя себя неореалистом, не забудет, что искусство подлинно и действенно лишь тогда, когда вбирает в себя жизнь, ту, что вокруг нас, которая и есть для нас единственная подлинная действительность.

1922



Марина Цветаева. Стихи к Блоку. Берлин, 1922. Титульный лист. Виньетка А. Арнштама

СРЕДИ СТИХОВ

1. Илья Эренбург. Опустошающая любовь. Изд. «Огоньки». Берлин, 1922 г., стр. 68.—2. Владислав Ходасевич. Тяжелая лира. Четвертая книга стихов. Гиз. Пб., 1922 г., стр. 66.— 3. Марина Цветаева. Стихи к Блоку. Изд. «Огоньки». Берлин, 1922 г., стр. 48.— 4. Мария Шкапская. Барабан строгого господина. Изд. «Огоньки». Берлин, 1922 г., стр. 58.— 5. Леонид Гроссман. Плеяда. Цикл сонетов. Изд. 2-ое. «Костры». М., 1922 г., стр. 24.— 6. Николай Берендгоф. Лирика. I., М., 1922 г., стр. 32.— 7. Абрам Лейзер. Ваши цветы. Изд. друзей автора. М., 1922 г., стр. 24.— 8. Д. Олерон. Олимпийские сонеты. Иркутск. 1922 г., стр. 32.

Рецензентов, оценивающих сборники стихов, часто упрекают в «голословности». К сожалению, избегнуть такого упрека трудно. Чтобы *доказать* свое мнение о книге новых стихов,

надобно подробно разобрать несколько стихотворений, т. е. по поводу книжки, часто небольшой, написать чуть ли не большую статью; между тем рецензент обычно имеет в своем распоряжении всего небольшое число строк. Остается одно, чтобы читатели поверили, что эта работа — внимательный разбор отдельных стихотворений — произведена рецензентом, подписавшим свое имя, «дома», «за кулисами», и что он в отзыве собирает лишь свои окончательные выводы. Ручательством, что это было так, служит подпись автора и авторитет изданий, где рецензия напечатана.

Передо мной книга новых стихов И. Эренбурга,— которая по счету, уже не вспомню: десятая? двенадцатая? — хотя И. Эренбург сравнительно молодой поэт. Мне его новые стихи решительно не нравятся. Но тема книги — наша революция, стихи, сделанные умело,— для взгляда, не слишком изощренного,— чуть не мастерские. Как оправдать свое мнение?

Беру (намеренно) *первое* стихотворение в книге:

Тяжелы несжатые поля,
Золотого века полнокровье.
Чем бы стала ты, моя земля,
Без опустошающей любови?
Да, любовь и до такой тоски,
Что в зените леденеет сердце,
Вместо глаз кровавые белки
Смотрят в хаотические сферы.
Закипает глухо желчь земли,
Веси заливает бунта лава
И горит Нерукотворный Лик,
Падает порфировая слава.
О, я тоже пил твое вино!
Ты глаза потупила, Весталка,
Проливая в каменную ночь
Первые разрозненные залпы.

Попытаюсь рассмотреть эти стихи ближе.

Они — изображение России в эпоху Октябрьской революции. Но догадаться о смысле можно, только сопоставляя это стихотворение с дальнейшими. Само по себе оно может значить и то, что хочет сказать автор, и многое иное. Отдельные образы не связаны единой точкой зрения, не «организованы», говоря техническим языком. «Земля» вначале как будто олицетворена; иначе нельзя понять выражений «полнокровье», «сердце», «глаза — кровавые белки»; все это — приметы России, охваченной в 1917 г. «опустошающей любовью». Однако уже резко диссонируют с этим образом выражения «золотой век» — условный термин, вызывающий такие ассоциации, как «век Августа», «век Людовика XIV», или «в зените» — неосторожное, когда говорится именно *о земле* (в ином месте «сердце в зените» могло бы быть и удачно). А далее:

Закипает глухо желчь земли,
Веси заливает бунта лава.

Автор уже забыл о своем олицетворении. Помимо того что романический образ «лава» ничего не говорит современному читателю (вряд ли наблюдавшему извержения вулканов), он не вяжется с основным образом «моей земли» в виде некоего существа, глаза коего устремлены в сферы. Откуда же льется эта лава, «заливающая веси» (и почему славянизм «веси», а не «селения» или «города»?). Еще далее:

И горит Нерукотворный Лик,
Падает порфировая слава.

Чей лик? Очевидно, не земли, ибо лицо с кровавыми белками неудобно ⟨называть⟩ «нерукотворным». Вероятно, того идеала, к которому земля исполнилась опустош⟨енной⟩ любовью,— так ли? А «порфировая слава» — это слава царского периода, воплощенная в памятниках из порфира; но, во-первых, как неудачно сказано «падает» (не то «разрушается», не то «ниспадает с неба»), а во-вторых, как это неуместно при олицетворении земли. Затем, в последней строфе, земля вдруг оказывается «весталкой», притом имеющей запасы какого-то вина. Это значит, что она (земля) «пьянила» всех своим порывом (революцией), но нужно ли было при этом причислять землю к «весталкам», для которых вовсе не характерно спаивать кого бы то ни было. В заключение это вино оказывается олицетворением «залпов», которые — та же «весталка», что весталкам еще менее свойственно, «проливала» в ночь, получающую эпитет (здесь излишний) «каменная». Допустимо ли так неряшливо громоздить образ на образ, не заботясь нисколько, соответствует ли один другому!

В следующем, втором, стихотворении любовь олицетворена во образе существа, у которого «встревоженное сердце — пчельник». А дальше рассказывается, что пчелы «высасывают звериное тепло», «к устам припав». К чьим устам? того самого существа, в сердце которого они живут, как в пчельнике? По-видимому, так, потому что в меде этих пчел оказывается «грусть еще *нецеловавших губ*». А еще дальше сообщается:

Роясь в семнадцатом огромным роем,
Любовь сошла...

Но ведь из предыдущего следует, что не самая любовь «роилась», а пчелы, живущие у нее в сердце! Третье стихотворение начинается строфой:

Нет, не сухих прожилок мрамор синий,
Не роз вскипевших сладкие уста,
Крылатые глаза — твои, Богиня,
И пустота.

Здесь уже не образы противоречат один другому, но и самое синтактическое строение фразы более чем сомнительно.

Так написана вся книга, небрежно, приблизительно. Понять, что хочет сказать автор, можно, но надо для этого приблизительные выражения *переводить* в уме на точные. Это ли язык поэзии! Не говорю уже о такой же небрежности формы; напр., рифмы «полнокровью — любови», «вино — ночь», «свирельный — пчельник», «пчелы — золот», «двоеверки — сердца» и т. под.— просто плохие созвучия, а вовсе не рифмы «нового типа» (как у Маяковского, Пастернака, Асеева). Общий смысл книги дан в ее заглавии. Октябрьская революция была для России «опустошающей любовью»; эта любовь спасает и спасет Россию, тогда как для «испепеленной» Европы спасения нет. Но с этой основной мыслью сплетены в стихах И. Эренбурга разные мистические (и чисто религиозные) представления. Последние возникают не столько в виде определенных утверждений (хотя бы и в образной форме), сколько в виде неизбежных для автора психологических ассоциаций. Поэтому чуть не на каждой странице читателя встречают — «нерукотворный лик», «Божие подобие», «озера Галилеи», «плач страны, возревновавшей Бога», «Вифлеемова звезда», «глина в руках неутомимого Горшечника» и т. под.

Есть ли в книге хорошие стихи? Есть, и даже очень хорошие, но нет ни одного цельного стихотворения, ни одного настоящего «произведения искусства». Не лишенный таланта, автор спешно, не вдумываясь в свои темы, не работая как художник, набрасывает книгу за книгой... Жаль.

Надеяться, что И. Эренбург перестанет небрежно записывать первые приходящие в голову слова, станет серьезно работать и тогда явится в нашей литературе выдающимся поэтом,— трудно. Но совершенно безнадежно, чтобы такого выдающегося поэта мы получили в лице Владислава Ходасевича, потому что этот — не небрежен: он явно работает, даже чересчур, и, следовательно, дает все, что может дать. Предо мною «Четвертая книга стихов» Ходасевича, и стихи эти больше всего похожи на пародии стихов Пушкина и Баратынского. Автор все учился по классикам и до того заучился, что уже ничего не может, как только передразнивать внешность:

> Буря! Ты армады гонишь
> По разгневанным водам,
> Тучи вьешь и мачты клонишь,
> Прах подъемлешь к небесам.

(Немножко из: «Ветер, ветер, ты могуч, Ты гоняешь стаи туч...», немножко из Баратынского.)

> Высоких слов она не знает,
> Но грудь бела и высока

И сладострастно воздыхает
Из-под кисейного платка.
Ее стопы порою босы,
Ее глаза слегка раскосы...

(Немножко из «Калмычки» Пушкина, немножко из других.)

Моя изгнанница вступает
В родное, древнее жилье
И страшным братьям заявляет
Равенство гордое свое...

И дерзкой волею певца
Приемлю дерзкое решенье...

Гитарный голос ей понятен
Отзывом роковых страстей...

И всюду — «отроковица», «краса», «воззри», «лира», «темно-лазурная» и т. под. А если автор пытается сочинить образ «от себя», выходит еще хуже. «Прорезываться начал дух, как зуб из-под припухших десен», изображает В. Ходасевич, и тотчас — «Прорежется и сбросит прочь изношенную оболочку»: словом, прорезавшийся дух сбрасывает десны! «Душа моя, как полная луна...» «Но слез моих она не осушит»: душа поэта, осушающая слезы его же!

Темы стихов все тоже — «пушкинские», «тютчевские» и т. под., но в таком же отношении к темам Пушкина и Тютчева, как стихи Ходасевича к их стихам. Впрочем, сам поэт весьма недоволен и жизнью и самим собой. Выражение «не надо» пестрит книжку:

Довольно. Красоты не надо...

И революции не надо...

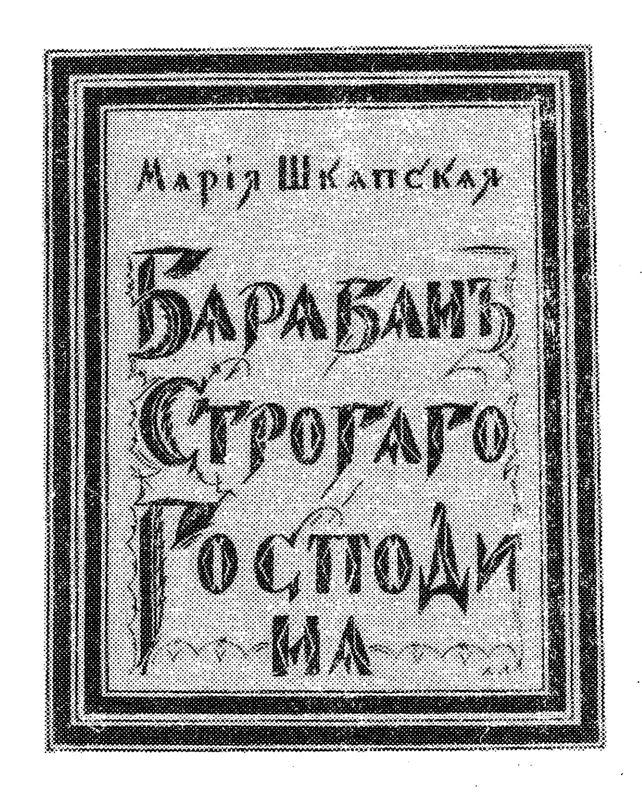
Ни розового сада,
Ни песенного лада
Воистину не надо...

Душа взыграла. Ей не надо
Ни утешений, ни услад...

«Мудрый», по мнению В. Ходасевича, «смыкает пресыщенные глаза». И, пожаловавшись господу-богу: «Тяжек Твой подлунный мир!», высказав желание: «⟨Волком⟩ бы лечь на снегу», признавшись: «Смотрю в окно — и презираю, Смотрю в себя — презрен и я!» — автор наконец обретает минуту удовлетворения:

Здесь хорошо. *Вкушает лира*
Свой усыпительный покой.

И пусть вкушает. Мы не жалеем.



Мария Шкапская. Барабан Строгого Господина. Берлин, 1922. Обложка А. Арнштама

Марина Цветаева написала целую книгу «Стихов к Блоку». Что же, Блок был хороший поэт, и о нем есть что сказать, в прозе ли, в стихах ли. Да и дело не в том, к кому стихи, а что за стихи.

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке...

Так книга начинается. Но ведь так продолжать можно и до бесконечности.

Имя твое — поцелуй в глаза,
Имя твое — поцелуй в снег...

Это — не пародия, а из той же книги.

Имя твое — пять букв,
Имя твое — ах, нельзя!

И это оттуда же. А далее следуют не более не менее как *молитвы* — к Блоку. Это не преувеличение, не иносказание, нет. М. Цветаева именно *молится на Блока,* и молится словами православных молитв:

Ты приходишь на Запад Солнца,
Ты увидишь вечерний свет...
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души...
Свете тихий,— святые славы,—
Вседержитель моей души...

Или «подруге» Блока:

Благословенна ты в женах,
Благословенна...
Твой стан над спящим над птенцом —
Трепет и древо.
Радуйся, Дево!..
Благословенна ты в снегах,
Благословенна...
Чем заслужить тебе и чем воздать,
Присноблаженная! Младенца Мать!..
Жизнедательница в час кончины!
Царств утвердительница! Матерь Сына.

В том же тоне сообщается еще:

Было явно на лике его:
Царство мое не от мира сего.

Шли от него лучи...

Думали,— человек
И умереть заставили...
Плачьте о мертвом ангеле!

После этого — характеристики Блока как «нежного призрака», «рыцаря без укоризны» и т. под. кажутся уже слабыми. Где тут, если «ангел» и даже «бог»!

В общем, стихи М. Цветаевой не плохи, именно — как мастерская стилизация под тон православных молитв. Но эта стилизация, которую человек верующий признал бы кощунственной, à la longue надоедает.

Я очень доволен, что в свое время отозвался осторожно о первой книжке стихов Марии Шкапской. В той («Mater dolorosa») стихи были очень плохие; в новой («Барабан строгого господина» — выражение из Е. Гуро) если и не хороши, то безмерно лучше. Отдельные строфы сделаны уже весьма искусно, хотя и в знакомой символической манере. О содержании стихов говорить не хочется... При желании можно их назвать «контрреволюционными», но это будет поверхностно. В стихах есть подлинное переживание революции, еще не понятой, еще не принятой автором, но оставившей на нем глубокий след. В поэме «Явь» есть места подлинно сильные.

Кому понадобилось второе издание сонетов Леонида Гроссмана — не очень понятно. Сонеты эти суть характеристики Гнедича, Языкова, Козлова, Дениса Давыдова, Василия Пушкина, Жуковского, Баратынского и т. д.,— вообще поэтов-современников Пушкина и самого Пушкина. Сказано о них то, что полагается о них говорить. Ради формы сонета, в которую насильственно загнаны эти характеристики, притянуты всякие, довольно-таки случайные, образы; так, напр., о Жуковском (чтобы срифмовать «Ундины» и «руины») сказано:

Он видел мир, где бродят капуцины...

Кажется, справедливо.

Николай Берендгоф, выступающий, помнится, уже со второй книгой стихов, все еще не вышел из поры ученичества. Автор, видимо, старается. Пожелаем ему успеха.

Еще более «детские» стихи Абрама Лейзера. О нем поговорим при следующей его книге... если таковая будет.

Ничего не скажу о сонетах Д. Олерона (покойный филолог Д. И. Глушков) не по принципу: de mortuis aut bene aut nihil, но потому, что эти сонеты написаны сравнительно давно и оценивать их должно с исторической точки зрения.

В заключение, не о самых стихах, а о теории стиха, по поводу книжки А. Крученых «Сдвигология»[1], составляющей, horribile visu, opus 121 этого автора и им подозаглавленного «трактат обижальный», т. к. кого-то обижающий (не меня ли в том числе?).

Сдвигом в стихе А. Крученых называет случаи, когда ряд звуков образует неприятное для слуха сочетание или даже, помимо желания поэта, как бы цельное слово. Что в поэтической речи должно избегать «какофонии», было известно издревле (см. все учебники); что бывают звукосочетания (особенно конца одного слова с началом другого), дающие повод к слуховому недоразумению, тоже весьма не ново. Ново в книжке А. Крученых одно: как он легко и охотно усматривает такие «сдвиги» везде.

Ряд примеров А. Крученых приводит из стихов Пушкина:

Незримый хранитель могучему дан...

Исследователь читает: «могу чемодан».

Узрю ли русской Терпсихоры...

---

[1] *А. Крученых.* Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный. Книга 121-я. Изд. «Маф». М., 1922. Стр. 48.

Первые слова представляются исследователю множественным числом от существительного «узрюля», которое он истолковывает: «глазища».

Как рано мог уж он тревожить.

Средние слова воспринимаются исследователем как существительное «могужон». В словах: «Все те же ль вы...» он читает «львы» и т. под. Следуют многочисленные примеры еще из стихов Ф. Сологуба, А. Блока, М. Кузмина, моих и др. У меня, напр., взяты стихи к Наполеону:

Не мог ты не ступать глубоко,
И шаг твой землю тяготил.

Во втором стихе исследователь слышит не «и шаг», а «ишак», что ему кажется очень забавным. У С. Рафаловича он читает: «Сплетяху лу сосанною» вместо напечатанного: «Сплетя хулу с осанною» и т. д.

У «сдвигологии» был свой предшественник, А. Шемшурин, тоже наоткрывавший много «сдвигов», но все же отношение к ним А. Крученых ново, и не только ново, но даже *страшно.* До сих пор в речи господствовал *смысл* слов; ныне сдвигологи хотят превратить ее в ряд *бессмысленных* звуков. Грамотный человек, читая, не следит за буквами, а сразу схватывает глазом очертания слов; умеющий говорить, слушая речь, воспринимает не отдельные слоги, а целые слова и словосочетания. В зависимости от того, о чем идет речь, одинаковые звуки означают разное. Звуки «знать» означают то сословие («знатные люди»), то отношение к предмету (глагол «знать», «познавать»), и никого это никогда не затрудняло, как все вообще омонимы (напр., «коса» с ее тремя значениями, «нос», «пол» и др.) и слова, сходно звучащие («медь» и «меть», «рос» и «роз», «вей» и «Вей» и др.). Когда в разговоре кто-либо сообщал: «пошел в лес по ягоды», никогда собеседник не воображал, что было сказано: «пошел, влез, поя годы». Надо утратить способность понимать осмысленную речь, чтобы вдруг везде натыкаться на сдвиги.

Не стану защищать Пушкина, но какой говорящий по-русски читатель, в стихах *к Наполеону*, прочтя стих: «Не мог ты *не ступать* глубоко», воспримет следующие слова «и шаг» иначе, чем они напечатаны? Какой здравомыслящий слушатель сочтет приведенные слова С. Рафаловича за нелепость: «сплетяху...» и т. д. Думаю, что никто всерьез не станет обвинять, напр., Велимира Хлебникова, поэта, положившего основание той «зауми», которой ныне хотят служить «сдвигологи», в том, что у него будто бы встречаются такие стихи:

Раз сказать, тебе, Могуле...

Его-то, мил, и мучил Чемтозвал...

Не уж Аз,— Ноэль в уме...

Вы за мы, слили, о братья...

Рокотай на муслу жить...

В кругних огонь иззева...

Или что у Хлебникова непонятно, читать ли «Да будут!» или «Добудут», «Вы нести» или «Вынести», «А бок реки» или «А бокряки» (вместо: «О, бог реки!») и т. под., или еще, что у него есть будто бы какофонические звукосочетания: «Выкак опья...», «Зад обой, олень, и млазом...», «Икон никип и хота...» А между тем именно таким методом А. Крученых, почитающий себя учеником Хлебникова, выискивает «сдвиги» у Пушкина и символистов!

Но дальше. Совершенство современного языка в том и выражается, что ничтожнейшие звукоотличия дают существеннейшую разницу в смысле. Русский умеет произносить: «мок», «мог», «мох», особенно в контексте, так, что каждое из трех слов звучит по-своему; также: «лес», «лез», «лезь» или «лед», «лет», «лот», «Лот». В разговоре, пользуясь интонацией, мы не произносим вполне тождественно: «вы ли?» и «выли» или «та ли?», «тали» (от «таль»), «талий» (от «талия»), «талей» (от «талый»). Для слуха сдвигологов здесь, по-видимому, разницы нет. Это *страшно* потому, что свидетельствует о чудовищном падении русской речи. Русские разучиваются говорить по-русски![1]

В теории «зауми» есть здравое зерно, поскольку поставлен вопрос о *технике* поэтического искусства, об обработке поэтического языка. Но когда «заумники» идут к отвержению смысла в стихах, хотят видеть в них только сочетание произносимых звуков (а это — конечный вывод «сдвигологии»), «заумь» перестает быть техническим приемом, становится теорией, показать нелепость которой *надо*. Пусть книжка А. Крученых не обманет никого; не она, но самая идея поэзии как исключительно звукового искусства уже соблазнила многих. К счастью, соблазненные, хотя и «малые сии», не из тех, о ком приходится жалеть очень. И прежде всего защищены от такого соблазна пролетарские поэты уже тем, что их основная задача — выразить определенную идеологию.

---

[1] В моей юности я слышал речь стариков, которые еще произносили конечное (неударяемое) ѣ (ять) иначе, нежели *е*, говорили не совсем одинаково: «В полѣ» и «в поле». Рифмы Пушкина свидетельствуют, что такое различие существовало и для его слуха.

СУД АКМЕИСТА

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ ЗА СЕМИЛЕТИЕ 1909—1915 гг.

Н. С. Гумилев. Письма о русской поэзии. Центральное кооперативное изд-во «Мысль». Пгд., 1923. Стр. 334.

Собрать в отдельном издании, в книге, рецензии, притом рецензии *о стихах*,— испытание, которое выдержит далеко не каждый критик. Рецензии — работа журнальная, поэтому срочная, нередко спешная. Рецензируются большею частью стихи начинающих; о поэтах вполне определившихся даются целые статьи. Чтобы угадать по первому опыту степень дарования автора, чтобы в беглой заметке охарактеризовать его ярко, нужно много литературного вкуса и большое писательское умение, особый критический талант и особое чутье. Сколько раз рецензенты выдвигали дебютанта, позднее обнаруживавшего полную бездарность, и сколько раз осмеивали и оплевывали первые книги поэта, впоследствии становившегося в ряды самых значительных!

Книга Н. Гумилева заслуживает внимания уже потому, что из трудного испытания автор вышел победителем. В «Письмах» собрано *все*, что он писал о поэтах и поэзии в те годы, когда выполнял ответственную обязанность рецензента стихов в журнале «Аполлон». При этом сам Н. Гумилев не успел приготовить этих заметок к отдельному изданию (мысль такая у него была); они перепечатаны без переделок, без малейшей ретуши, без поправок и дополнений, подсказанных позднейшими фактами. Тем не менее, когда перечитываешь эти старые журнальные отзывы, в свое время знакомые немногим («Аполлон» никогда не достигал широкого распространения), мало находишь, что́ к сказанному прибавить, что́ в нем изменить. У Н. Гумилева было чутье подлинного критика, его оценки метки, выражают — в кратких формулах — самое существо поэта. Это не значит, что с критиком всегда приходится соглашаться и что его книгу нечем — и весьма важным — пополнить. Но большинство приговоров Н. Гумилева об отдельных поэтах подтверждено их дальнейшим развитием, а главное, Н. Гумилев выдерживает пропорциональность в своих суждениях: выдвигает вперед более значительных, относится отрицательно к тем, которые и теперь, спустя десять лет, не смогли опровергнуть такого к себе отношения.

«Письма» охватывают семь лет, от 1909-го по 1915-й. То была эпоха, когда завершалось развитие символизма как боевой и передовой школы, когда только намечался русский футуризм, не выходивший еще из границ первого, беспорядочного на-

тиска, и когда руководство судьбами словесного искусства мечтал взять в свои руки акмеизм, вдохновляемый самим Н. Гумилевым. Как ни безуспешны остались притязания акмеистов, все же это семилетие в значительной мере характеризуется в жизни нашей поэзии их усилиями. Конечно, это — не особый «период», это — одно из подразделений символистического периода, но являющее свои отличительные черты. Символизм к началу 910-х годов частью уже выполнил свое назначение, частью довершал свое историческое дело, и чувствовалась потребность найти новые пути в поэзии. Разные течения, возникавшие в среде самих символистов («мистические анархисты», «индивидуальные соборники», «мифотворцы» и т. под.), искали такого выхода, и акмеисты, пожалуй, делали больше других. Н. Гумилев *ощущал* смысл своей эпохи (ясно его сознавать современникам не бывает дано), и это придает его «Письмам» единство точки зрения, цельность общего тона.

Однако это единство является в то же время и первым основным недостатком «Писем». Как зачинатель и руководитель «школы» акмеистов (совместно с С. Городецким), Н. Гумилев переоценивал ее значение. Он верил или хотел верить, что акмеизм — новая стадия в эволюции мировой поэзии. Ему казалось, что писатели, приближающиеся к выработанной им программе,— на верном пути, а поэты, чуждые этих взглядов, идут вразрез с веком. Поэтому критика Н. Гумилева была все же узко-«партийной», односторонней критикой человека, отстаивающего интересы своей фракции. Защищать своих сторонников (тогда их было еще мало) и нападать на врагов — обязанность «вождя» школы, а Н. Гумилев играл роль maître de l'école. В конце концов, «Письма» есть суд акмеиста над всей русской поэзией.

По счастию, Н. Гумилев достаточно любил словесное искусство само по себе, обладал слишком хорошим и развитым вкусом, чтобы резко выказывать свои личные симпатии. Уже было сказано, что его оценки метки, его характеристики в общем правильны. Но это во многом зависело и от того, что некоторые из принципов акмеизма были теми общими требованиями искусства, которые в те годы еще могли объединять большинство поэтов на одной платформе.

Так, трудно оспаривать Н. Гумилева, когда он зло высмеивает эпигонов до-символического периода. «Есть в деревнях,— пишет он,— такие лавочники, которые умеют только писать, но не читают; я думаю, таков и Ратгауз» (стр. 83). У Ив. Бунина, отмечает критик, «мечтательность при отсутствии фантазии, наблюдательность без увлечения наблюдаемым» (стр. 100). А. М. Федоров «производит впечатление какого-то скопца в поэзии» (стр. 106),— и т. п.

Приговоры отдельным символистам тоже почти не подлежат

оговоркам, поскольку они произносились в период, когда символизм угасал и застывал в мертвых традициях. «Как объяснить К. Бальмонту,— спрашивает критик,— что эссенция сахара горька на вкус?» (стр. 126). «Если поэты Конфуций и Магомет, то поэт и Вяч. Иванов» (стр. 156). Ю. Балтрушайтис не в силах «вырваться из паутины метафор, и его стихи, бесконечно похожие одни на другие, проходят перед читателем строгие, торжественные и ненужные» (стр. 127). Эллис «мог бы написать прекрасную книгу размышлений, но при чем здесь стихи?» (стр. 113). Таковы же отзывы об Ю. Верховском, являющем «пример того, что можно сделать в поэзии, не обладая талантом», о З. Гиппиус, с ее «застывшим на одной точке мастерством», об Андрее Белом, пытавшемся тогда «внести красочный импрессионизм в самые повседневные переживания», тем более о С. Кречетове, С. Соловьеве, А. Скалдине и т. под. Исключение в рядах символистов Н. Гумилев делает, кажется, только для трех поэтов: для пишущего эти строки, для А. Блока и М. Кузмина; впрочем, двух последних акмеисты считали почти за «своих».

Гораздо резче чувствуется партийно-акмеистическая точка зрения, когда заходит речь о самих акмеистах и близких к ним. Правда, Н. Гумилев нигде не дает совершенно ослепить себя дружескому пристрастию. О своем ближайшем соратнике, о со-вожде акмеизма, С. Городецком он говорит, что в его книге «много недостатков, может быть, даже больше, чем в наши дни позволено для книги поэта» (стр. 188). О Георгии Иванове: «он не мыслит образами, я очень боюсь, что он никак не мыслит... но ему хочется говорить о том, что он видит, и ему нравится самое искусство речи» (стр. 194). О Б. Лившице: «темы его часто нехудожественны, надуманны... эпитеты односторонне ярки, словно при электрическом свете найдены» (стр. 113). Но эти острые замечания тотчас оговорены так, что окончательный вывод получается совершенно иной. Если стихи С. Городецкого как своеобразного, стихийного таланта, может быть, и требовали таких оговорок, то странно звучат, после высказанного, уверения, что «Георгий Иванов дорос до самоопределения» и что «книга Б. Лившица не только обещание, но и достижение». По-видимому, та же «партийность» привела критика и к оценке, которую уже трудно признать справедливой, О. Мандельштама как поэта, в котором сильна «любовь ко всему *живому* и прочному» (стр. 179). Можно ценить мастерские строки О. Мандельштама, ныне возглавляющего неоакмеизм, но существо его поэзии, кажется нам, совершенно иное, чем то хотелось бы Н. Гумилеву.

Еще более узко-акмеистический взгляд сказывается на тех страницах «Писем», где Н. Гумилев спешит приветствовать,— хотя, будем справедливы, очень сдержанно,— несколько дебютантов, совершенно не оправдавших даже этих осторожных

поощрений. Дело в том, что в их стихах, шаблонных и слабых, критику почудилась «здоровая радость мироздания» и еще что-то в этом роде из круга акмеистических заветов. Наконец, почти комично звучит утверждение Н. Гумилева, что поэзия Вяч. Иванова тем несвоевременна, тем несовершенна, что... чужда акмеизма. «Между Вяч. Ивановым и акмеизмом,— прямо пишет Н. Гумилев, рецензируя сборник «Нежная Тайна» 1913 г. (стр. 166),— пропасть, которую не заполнить никакому таланту... Как далек этот индивидуальный, одинокий расцвет (т. е. поэзии Вяч. Иванова) от того равновесия всех способностей духа, которое теперь грезится многим» (т. е. от акмеизма). Характеристика поэзии Вяч. Иванова — «индивидуальный, одинокий расцвет»,— может быть, и удачна, но противоположение ей поэзии акмеистов вряд ли кого-нибудь убедит.

Наибольшая несправедливость критика выявляется в его отношении к футуристам. Это были противники, которым суждено было исполнить то самое, о чем тщетно мечтали акмеисты: найти дальнейшие пути поэзии после символизма. В первых опытах футуризма, конечно, было трудно угадать его позднейшее значение. Но взглянуть на футуризм как на явление значительное, заслуживающее внимания и разбора,— было можно и было должно. Н. Гумилев почти не попытался сделать это. Достаточно отметить, что в «Письмах» («Указатель» к которым заключает больше 250 имен) *ни разу* не назван В. Маяковский. Между тем до 1915 г. им уже было издано несколько особенно характерных для него произведений («Утро» и «Ночь» еще 1909 г., позже «Послушайте», «Война объявлена», «Я и Наполеон», «Гимн судье», «Военно-морская любовь» и др.). Нет в «Письмах» даже самого термина «футуризм», и футуристы отнесены Н. Гумилевым просто к разряду очередных «дерзателей», наравне с Ф. Кашинцевым, Ладо-Светогорским и т. под. (стр. 111).

Впрочем, и здесь надо внести несколько поправок. Все то же правильное критическое чутье не позволило Н. Гумилеву совсем не заметить ничего ценного в группе новаторов. Он был один из тех (вместе с Ф. Сологубом и мною), кто указал на действительно свежие элементы в ранних стихах Игоря Северянина (стр. 109), хотя и позволил себе заподозрить в них «желание скандала». Н. Гумилев сделал и большее: он угадал своеобразное дарование В. Хлебникова (стр. 113). Затем он без брани упомянул имя В. Каменского (стр. 111). Из других футуристов отметил только тех, которые в те годы были еще близки к традициям символизма,— К. Большакова и Вад. Шершеневича (тогда — только автора «Carmina»).

В целом из «Писем» получается достаточно живая картина русской поэзии 1909—1915 гг., только как бы отраженная в

не совсем верном зеркале. Движение футуристов почти исчезло в тени и едва представлено несколькими, не самыми видными, его участниками; акмеисты выдвинуты на передний план; большинство символистов охарактеризовано с отрицательной стороны их поэзии. При всем том пропорции фигур сохранены достаточно верно: характерные особенности отдельных поэтов подмечены зорко. Читатель «Писем», несомненно, жизнь русской поэзии за семилетие перед Войной и Революцией — узнает.

Но остается указать еще два существенных недостатка «Писем», лежащие в самом существе Н. Гумилева как критика.

Во-первых, в «Письмах» совершенно отсутствует социальный фон. Конечно, критика — не история литературы, и нельзя требовать от современника, чтобы он вскрывал связь нового литературного явления, новой книжки стихов с борьбой общественных сил данной эпохи. Но у Н. Гумилева — преднамеренное, предвзятое разъединение поэзии и общественности. В «Письмах» поэзия развивается в безвоздушном пространстве, и, напр., отклики поэтов на современность (у Вяч. Иванова, у меня, у др.) не вызывают в критике никакой реакции: он их не замечает, не хочет видеть. И только один раз, по поводу стихов Н. Клюева (стр. 150), задает себе вопрос, значение которого как будто сам не вполне понимает: «Что это? Только крестьянин, пишущий безукоризненные стихи, или провозвестник новой силы, народной культуры?»

Во-вторых, у Н. Гумилева как критика нет никакого метода. Само собой разумеется, что марксистский подход был для него невозможен. Но вполне приемлем для Н. Гумилева был бы, напр., подход формальный — оценка, исходящая из анализа формы. Это дало бы критику некоторую прочную основу, позволяющую делать точные выводы. Но Н. Гумилев, тщетно попытавшись очертить грани своей поэтики (статьи «Анатомия стихотворения», «Жизнь стиха» и др., стр. 13 и сл.), тотчас забывает о ней. В одном месте (стр. 190—191) он пробует *доказывать* свои положения, объяснить особенности поэзии Анны Ахматовой особым приемом в сопоставлении эпитетов и в употреблении прилагательного в смысле существительного, но это остается исключением. Обычно доказательства заменены восклицаниями: «не правда ли?» или «это не убедительно!» Чаще же всего Н. Гумилев пользуется сравнениями: «Их поэзия (Пушкина или Брюсова) — озеро, отражающее в себе небо; его поэзия (Вяч. Иванова) — небо, отраженное в озере» (стр. 118). «Убедительно» ли это для читателя или нет, критик не считает нужным доказывать строже.

И все же, при всех своих недостатках, «Письма» Н. Гумилева — интересная и ценная книга. Да, это — критика импрессионистическая. Да, это — поэзия, оторванная от всех течений

общественной жизни. Да, это — не чуждый пристрастности суд акмеиста над всей литературой. Но это — книга поэта, любившего и понимавшего искусство. Она имеет и объективную ценность как яркая и часто верная характеристика отдельных поэтов, выступавших за семилетие 1909—1915 гг., и ценность субъективную, как важный исторический документ: ясно выраженное суждение видной группы нашей интеллигенции о движении и успехах русской поэзии за это семилетие. Последнее значение останется за «Письмами» навсегда; историкам литературы и историкам нашей *общественности* еще придется обращаться к книге Н. Гумилева.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ГЛОССАЛОЛИЯ.
Поэма о звуке. К-во «Эпоха». Берлин, 1922 г. Стр. 132.

«Критиковать научно меня — совершенно бессмысленно»,— предупреждает А. Белый. Но как же его критиковать? Искать в «Глоссалолии» *поэму*, художественное произведение? Однако читаем (стр. 24): «агглютативные языки (китайский, туранский) приклеивают приставку к корням, а во флективном периоде теряют первичные смыслы: санскритские корни — такие». Это ли язык поэзии? Автор «Глоссалолии» сыплет терминами, щедр на цитаты, ссылается на Макса Мюллера, В. Поржезинского, на ученейший «Wörterbuch Benseles'a», читатель оглушен примерами из языков ассирийского, зендского, индустани, пали, китайского, туранского, литовского, армянского и т. под., не говоря уже о древнееврейском, греческом, латинском, санскрите. Главное же — автор оперирует понятиями, логически доказывает, и его тема — процесс возникновения слов. Почему же А. Белый настаивает, чтобы мы это все считали поэмой?

Ответ напрашивается. Потому, что А. Белый не хочет, чтобы его «критиковали научно», сознает, что научной критики его «поэма» не выдержит. Но откуда такая робость в Андрее Белом, писателе вообще «неробкого десятка»? Это вовсе не робость. Это — принципиальная ошибка в понимании того, что такое *наука* и что такое *поэзия*. В «Глоссалолии» метод автора —интуиция, и А. Белый думает, что интуиция — метод художественного творчества. Он заблуждается. Подлинный метод поэзии — *синтез*, как подлинный метод науки — анализ. Интуиция же есть вспомогательный метод, равно применимый как в научных исследованиях, так и в художественном творчестве,— метод, дающий в высшей степени ценные результаты, когда они проверены потом рационалистически, путем опыта и наблюдения, в противном же случае приводящий только к про-

извольным построениям, бесплодным и в точном знании, и в искусстве[1].

В основу «Глоссалолии» положено выявление *сущности* звуков, употребляемых в человеческой речи. Так, напр., А. Белый поучает (стр. 112), дойдя до этого «интуитивно», что звук *М* — это «живая вода, излиянная в нас, эликсир, река жизни, животная мудрость...». Но тут сразу вспоминается, что тем же самым интуитивным путем К. Бальмонт в своей книжке «Поэзия как волшебство» (М., 1916) дошел до такого определения звука *М* (стр. 59): «мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки». Потрясающее совпадение. Оно толкает на дальнейшие сравнения. Для А. Белого *В* — «волна убеленная», а *Г* — «поверхности минералов» (стр. 112 и 113), для К. Бальмонта *В* — «самое причудливое звуковое существо», которое «недаром стоит в азбуке рядом с *Г*» (стр. 64 и 65). Для А. Белого *З* — «розоватость, заря, рассыпчатость и простерстость лучей от блистаний и ясностей *С*» и т. под. (стр. 108); для К. Бальмонта *З* и *С* — «слышны в шипении змеи» (стр. 67). А. Белый знает, что *Ч* — «это проекция темноты на материю», *Н* — «глубина и вода», *П* — «уплотнение чувств» (стр. 109, 110, 113); К. Бальмонт этого не подозревает.

Не менее любопытны интуитивные постижения гласных звуков. А. Белый не только определяет их, но и называет цвет каждого из них: «звук *А* — белый... звук *Е* — желтозелен... звук *І* — синева... *О* — красно-оранжевый... *У* — пожары пурпурности...» (стр. 66—67). Для К. Бальмонта «*А* — не алый рубин, а в лунной чаре опал... *И* — тонкая линия... *У* — музыка шумов...» и т. под. (стр. 60—62). А третий интуит, Артюр Рембо, лет 50 тому назад утверждал: «*А* — черное, *Е* — белое, *І* — красное, *И* — зеленое, *О* — синее». Какой реальный вывод можно сделать из всех этих пустых гаданий? Как документы для изучения психологии и ее аномалий они могут быть полезны, но это — не основа ни поэмы, ни научного трактата. Интуиция — неоценима, когда она — могучее усилие мысли, мгновенно охватывающее многообразие ранее изученных фактов и делающее из них правильный вывод. Так совершались величайшие научные открытия, и так же создавались величайшие произведения искусства. Интуиция — ничто, когда она — безудержное скитание в области произвольных фантазий и субъективных пристрастий. *Так* великие поэты не творили никогда.

Поэтому нет надобности следовать за А. Белым по его книге,— все равно, поэма ли это, трактат ли,— в которой он, пользуясь излюбленным приемом оккультистов, аналогией,

---

[1] Изложенный здесь взгляд развит мною в публичной лекции «Поэзия и наука», которая была дважды прочитана в Москве и будет напечатана в одной из ближайших книг «Печати и революции». *В. Б.*

строит субъективнейшие параллели между творчеством языковым и всем мирозданием. «Мир,— уверяет А. Белый (стр. 30),— абстракция круга миров; мир — момент мирозданий; понятие непонятно в понятии; эсотерический смысл его — круг; это — миф». Это все столь же убедительно, как и то, что для Андрея Белого звук *А* — белый, для Артюра Рембо — черный, для К. Бальмонта — опаловый.

Н. АНЦИФЕРОВ. ДУША ПЕТЕРБУРГА. Гравюры на дереве А. П. Остроумовой-Лебедевой. Изд-во «Брокгауз — Ефрон». 1922 г. Стр. 230.

Заглавие книги и предисловие к ней, услужливо написанное проф. Ив. Гревсом, вводят в заблуждение. Заглавие позволяет думать, что в книге Петербург охвачен всесторонне. Предисловие ставит книгу в один ряд с такими изданиями, как серии: «Les villes d'art célèbres», «Berühmte Kunststädter», «Italia artistica», «Medieval Town» и др. Проф. Гревс уверяет, что «в предлежащей книге ставится задача, воплощающая идею изучения города как познание его души, его лика, восстановление его образа как собирательной личности — «Seelengeschichte, la psychologie d'une ville». (Кстати, обратим внимание на язык профессора: «задача, воплощающая идею...», «изучение города как познание его образа, как личности...» и т. под.) Далее предисловие наполнено похвалами: похвалы автору книги, похвалы издателю книги, похвалы иллюстратору книги. Вот как хвалит проф. Ив. Гревс: «Душа Петербурга угадана Н. П. Анциферовым удивительно верно, изображена с убедительной точностью, в прекрасно понятом единстве таинственного лика Северной Пальмиры на фоне грандиозной истории города трагического империализма». «Выполнен замысел, сам по себе важный и новый, с удивительной чуткостью, богатою полнотою, большою содержательностью...» «От книги веет особым оригинально-индивидуализированным ароматом...» «Большое благо, что А. П. Остроумова-Лебедева...» «Следует быть благодарным изд-ву Брокгауз — Ефрон...»

Не думаем, чтобы уместно было обращать предисловие в рекламу,— но дело не в этом. Важнее то, что в книге нет ничего из восхваленного предисловием: ни «замысла, важного и нового», ни «таинственного лика», ни «фона истории», ни «полноты и содержательности», короче — нет «души Петербурга». В отсутствии кое-чего автор книги, может быть, и не виноват. Так, «таинственный лик», вероятно, выискать трудно не только в Петербурге, но и в ином месте. Зато «фон истории» представляется весьма необходимым для познания «души», «лика», «образа» и всего остального как Петербурга, так и

любого города. Между тем автор отделывается несколькими страницами (около 10 на общее число свыше 200), где разбросаны случайные упоминания о некоторых исторических событиях, без порядка, без системы, без даты и точных указаний. (Насколько отличаются в этом отношении книги серии «Les villes d'art célèbres»!). Также можно было бы ожидать и «полноты», т. е. изображения, хотя бы описания Петербурга с разных точек зрения: как центра культурной жизни, центра торгового, его театров, его музеев, его роли в революции и т. д. Но все это не входило в «задачу, воплощающую идею».

Что же есть в книге? Почти исключительно цитаты из писателей, преимущественно из поэтов, говоривших о Петербурге. Правильнее книгу нужно было назвать «Петербург в русской поэзии». Но и такая задача выполнена далеко не безукоризненно. Во-первых, нет полноты и в подборе цитат,— упущены из виду А. Хомяков, К. Павлова, К. Фофанов, Н. Минский, из прозаиков — И. Ясинский (роман «Петербургские туманы»), П. Боборыкин и мн. др., далеко не исчерпан даже Пушкин. Во-вторых, цитаты объединены слабо, автор просто переходит от одного писателя к другому. Попытки поговорить о «процессе, протекающем в связи с развитием капитализма», ни к чему не ведут, потому что тут же приходится опровергать самого себя. («Однако, было бы несправедливо утверждать» и т. д., стр. 113). Особой «чуткости» у автора книги мы тоже не усмотрели, как не видим и ничего особо «нового» в его замысле — собрать литературные характеристики данного явления. Впрочем, это уже область субъективной оценки. Во всяком случае, думаем, что было бы правильнее просто составить сборник стихов о Петербурге и отрывков о нем из наших прозаиков, предпослав всему предисловие Н. Анциферова. Такое издание никого не ввело бы в заблуждение, а недостатки его (напр., неполнота) выступили бы тогда столь явно, что сам составитель поспешил бы их исправить.

Книга издана старательно. Гравюры А. Остроумовой-Лебедевой, исполненные в ее давно знакомой манере, сами по себе хороши, воспроизведены просто, но хорошо. Но самая надобность такой книги очень сомнительна. Автор говорит о «пассеистах, до эстетического чувства которых красота доходит только из прекрасного далека прошлого» (стр. 159). Сдается нам, что и сам автор, и те читатели, к которым обращена книга, из числа таких «пассеистов». В предисловии говорится: «В эпохи кризисов великих культур особенно остро пробуждается сознание содержащихся в них духовных ценностей, особенно ярко поднимается... желание и жажда хранить их и защищать». Именно желанием, может быть неосознанным, *защищать* культурные ценности прошлого (от кого?) и продиктована книга.

Николай Асеев. Совет ветров. М.—Пг., 1923. Титульный лист

СРЕДИ СТИХОВ

Николай Асеев. Совет ветров. Гос. изд-во. М.— Пг., 1923. Стр. 98.— Михаил Герасимов. Электропоэма. Изд-во «Кузница». М., 1923. Стр. 60.— Петр Зайцев. Ночное солнце. Стихи. Гос. изд-во. М., 1923, Стр. 90.— Б. Лапин. 1922-я книга стихов. Изд-во «Московский Парнас». М., 1923. Стр. 56.— Константин Липскеров. День шестой. К-во «Творчество». М.— Пг., 1922. Стр. 80.— София Парнок. Розы Пиерии. К-во «Творчество». М.— Пг., 1922. Стр. 32.— С. Абрамов. Зеленый зов. К-во «Творчество». М.— Пг., 1922. Стр. 48.— Андрей Глоба. Корабли издалека. К-во «Творчество». М.— Пг., 1922. Стр. 48.

Николай Асеев — едва ли не самая яркая фигура нашей поэзии сегодняшнего дня. В то время как В. Маяковский застыл в раз найденных формах, которые порой уже сби-

ваются на трафарет; в то время как Б. Пастернак молчит по целым годам и мы, читатели, в редких образцах его новых стихов находим лишь медленное углубление его своеобразного творчества,— Николай Асеев порывисто и нервно идет вперед. От «Ночной Флейты» и «Зора» 1912 и 1913 гг., даже от «Оксаны» 1917 г. до «Бомбы» 1921 г. и «Стального соловья» 1922 г. автором их пройден огромный путь. Сначала тесный, кругозор поэта чрезвычайно расширился; слог постепенно приобрел сжатость и выразительную силу. Очень многое сделано Н. Асеевым в области технической разработки стиха; когда-нибудь специальное исследование покажет, что именно Н. Асеевым введен в русскую поэзию целый ряд новых ритмических и звуковых приемов, частью уже широко подхваченных, ставших общим достоянием, частью еще не оцененных, как должно. Все это заставляет с большим вниманием следить за творческой деятельностью поэта.

К сожалению, лежащая перед нами новая книга стихов Н. Асеева «Совет ветров» не есть книга новых стихов: в значительной мере ее образовали перепечатки из «Бомбы» и «Стального соловья», правда, с поправками и дополнениями. Нового этапа она не представляет. Для сборника выбраны стихи, «рожденные и связанные с революцией». В предисловии автор говорит, что это — «самые дорогие» ему и что он считает этот сборник «своей единственной и первой книжкой». С такой авторской самооценкой согласиться трудно. Есть в сборнике превосходные стихотворения, и вообще Н. Асеев — один из самых живых, самых искренних «певцов» революции. Но все же и он не избежал роковых опасностей, встающих на этом пути перед всеми художниками слова: иные стихи слишком отвлеченны и остаются рифмованными статьями. В то же время подбор стихотворений исключил из сборника ряд стихотворений Н. Асеева последнего периода — весьма замечательных. Впрочем, так как «Бомба» (изданная во Владивостоке) осталась мало кому известной, издание «Совета ветров» — далеко не лишнее[1].

Другой поэт, тоже, несомненно, вырастающий, распространяющий свое творчество, это — *Мих. Герасимов.* И опять новая его книга, «Электропоэма», не из лучших его книг. Автор поставил себе задачи слишком трудные. В поэме он хотел выразить, как «дух машины» проникает всю современность, все подчиняет себе, а как форму избрал свободные стихи без рифм. Кое-что М. Герасимову удалось. Вот — «Одиночество и лес»:

[1] Мы еще незнакомы с недавно появившимся сборником избранных стихотворений Н. Асеева «Избрань».

Со мною два друга,—
Топор и ружье—
И я спокоен.
Стальные частицы машины,—
Душа завода присутствует здесь.

Это не лишено силы. В других местах энергия речи значительно слабее. Стих, лишенный канвы определенного метра, не всегда ритмичен. Такие плеоназмы, как «потоки тока» или «неумаянно маячут», не помогают создать звуковой строй речи. Местами поэма похожа на прозаический перевод поэтического произведения. Но в целом она интересна и, как этап в развитии поэта, заслуживает внимания.

В «Ночном солнце» *П. Зайцева,* поэта, книгой дебютирующего, есть все, что имеет отношение к стихам и к поэзии. Есть эпиграфы — из А. Добролюбова (поэта, не многим знакомого), из Стефана Малларме (поэта, мало кем читаемого), из А. Ахматовой (всем известной) и из П. З. Есть посвящения и обращения — к Андрею Белому и И. И. Белоусову, к Тихону Чурлянису и О. Э. Озаровской, к В. П. Волкову и Шаху Персидскому. Есть точные размеры и есть вольные ритмы, есть свободные стихи и есть сонеты и триолеты. Есть рифмы в весьма старой манере, достаточно набившие оскомину, как «на палубе — жалобе», «парусом — ярусом», «ласки — сказки», «пламя — знамя», и есть ассонансы в новейшем стиле, как «ветер — светел», «вынести — невинности», «плачем — счастьем», «зажаты — вожатый». Стихи есть обо всем, начиная со стихов о «танцах стрекоз» («Вейтесь, легкие мысли мои, золотые стрекозы!»), через стихи любовные, шутливые, философские и иные, до стихов о Революции и Мятеже («Красный крест! красный крест!.. — Зловещее знамя — смертельных,— метельных,— ночей — мятежа,— исступленных — бессоных,— над ярым дыханьем костра»). Диапазон автора — от Шарля Лерберга до Эмиля Верхарна, от Пушкина и Тютчева до Блока и Чурляниса (а также до Сергея Боброва). Большего вряд ли можно и спрашивать, особенно принимая во внимание, что все это умещено в книжку всего в 90 страниц, считая с титулом, девятью шмуцтитулами, оглавлением, выходным листом и десятью недурными рисунками, занимающими каждый отдельную страницу. Может быть, следовало бы дать здесь и образцы различных манер автора, но их так много, что для рецензии это невозможно.

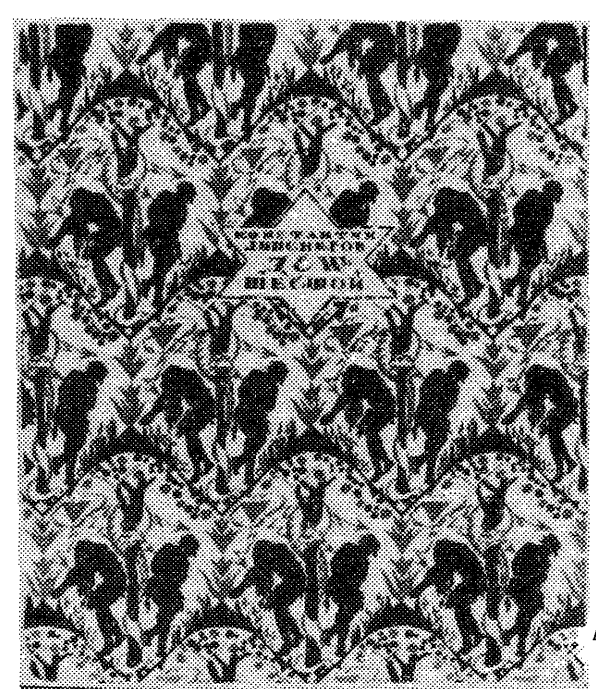
Полудебютант — *Б. Лапин:* только этой осенью появились его первые стихи в печати (сборник «Молниянин»). В свое время они дали повод говорить о таланте молодого поэта; тем серьезнее должно отнестись к его новой книжке. В сущ-

ности в ней тот же Б. Лапин, как полгода назад, но что в первый раз могло быть сочтено своеобразием, при повторении начинает походить на оригинальничанье. Стихи Б. Лапина большею частью маловразумительны. Это не значит, что нельзя доискаться в них смысла. Читавший Малларме, декадентов, футуристов сумеет дешифровать ломаную речь Б. Лапина. Однако поэтическая речь вправе отличаться от прозаической не одной образностью, но и синтактически, только *ради чего-нибудь*,— для большей выразительности, большей сжатости. Ломать язык, только чтобы не говорить как другие,— ребячество. Зачем изломана речь Б. Лапина, часто неясно.

Б. Лапин, по примеру немецких романтиков (которых часто поминает), хочет ввести в лиризм элемент иронии. Но, по невыдержанности стиля, часто невозможно различить, где — намеренная ирония, насмешка автора, а где — невольная неловкость речи, приводящая к комическим словосочетаниям. Местами автор передразнивает сантиментальный стиль (таковы, по-видимому, стихи «Надежда-мотылек»), местами сам впадает в наивный сантиментализм. (Что иначе стихи: «Муза нам беспечно свой цветок дарит») В стихах на каждом шагу замысловатые обороты и отчаяннейшие метафоры. Но они постоянно то срываются в избитые условности: «и там царит... поэзии кумир», «язвит мне грудь», «свет душевной глубины», «искренностью ложной не греша», «улыбка херувима», «ангел смерти», «сердце мира», «порфира мира», «факел мира», то сменяются никак не оправданными славянизмами и мифологизмами: «златой» (многократно, даже «златой час»), «хладный» (неоднократно), «витает» (и именно «вокруг чела»), «кумир», «длани», «сей», «муза», «лира». После этого не звучат как природный голос автора такие стихи:

Он без снов и без тихо,
Злобно за мир курясь,
Выпал эфирно
В эту пронзительную ясь.

Круг тем и запас образов Б. Лапина не то что ограничен, а однотонен. Есть с десяток любимых автором слов, которые монотонно перекочевывают из стихотворения в стихотворение. Таковы: «месяц» (иногда «луна»), «ветер» (также «ветерок»), «закат» (и вообще «небо»), «протягиваемые руки», «смерть» (или «умереть») и «труп» (с упорной рифмой «суп»), но особенно — «стих» и «бог». «Стих» (варианты: «песня», «лира») заполняет всю первую половину книжки; «бог» (с его аксессуарами «храм», «крест», «иерей») — ее всю, от начала до конца, если только не заменен «бесом» (редко «дьяволом»). Этот перечень вскрывает *психологическое* содержание поэзии Б. Лапина, каково бы ни было содержание рассудочное. И вся философия начинающего автора, зовущая за сто лет назад, к идеалам начала прошлого века, сливается в его трех стихах:



Константин Липскеров. День шестой. М.—Пг. 1923. Суперобложка

О стих, дорогой бог!
...так жить и так умирать,
Как жил святой Брентано.

Далеко не дебютанты — четыре поэта, объединенные изд-вом «Творчество» книжками одного формата и под одинаковыми, из пестрой бумаги, обложками: *К. Липскеров, София Парнок, С. Абрамов* и *Андрей Глоба*. Первые три книжки сходны не только по формату и шрифту, но и по содержанию. Это — даже не акмеизм, а самый откровенный парнасизм, т. е. эпигонство парнасской школы, имевшей смысл и оправдание в 40-х и 50-х годах прошлого века. «Медленно движется время» (лучшей цитаты книжки не заслуживают).

К. Липскеров встречал у других поэтов исторические темы. Зачем брались эти темы, К. Липскерову осталось неизвестно. Но он, вероятно, думал следовать по стезям «великих», когда брал разные страницы Библии или учебников истории и перелагал их в стихи, именно в сонеты. Не правда ли, ну совсем как Эредиа! Стихи сами по себе не вовсе плохи, не особенно хороши, но глубоко не нужные, никому и ни на что. Адам «внимает словесам разгневанного Бога», Ювал «лютней колдовал», Юдифь «идет, подъемля меч», и т. под. Нет, в Библии рассказано все это куда лучше!

София Парнок избрала образцами древнегреческих поэтов,



София Парнок.
Розы Пиерии.
М.— Пг., 1922.
Суперобложка

преимущественно Сапфо, и сочиняет стихи античными метрами, особенно — будто бы сапфической строфой. Получаются ломаные строки, в которых без нарочитого, искусственного чтения нельзя уловить какой-либо ритм. «Эолийской лиры лишь песнь заслышу», уверяет поэтесса, как — «музыка в жилах». Читатель в своих жилах этой музыки не ощущает. В стихах все на своем античном месте: «в златых сандальях заря восходит», «стрелы точит Эрот», но «пуст Купидона колчан», «хищников лютых Орфей укрощает своим песнопеньем», «Ахилл пребывает меж дев Ионийских», «две голубки сладостно дышат» и все подобное. Но, кроме этих аксессуаров оперной античности, ничего другого и нет.

В стихах С. Абрамова, тоже (как у К. Липскерова) преимущественно сонетах, тоже (как у С. Парнок) все на своем месте, только не античном, а трафаретном: луна «струит свет таинственный», осенью «рдеют листья винограда», лето посылает «прощальную улыбку», «березки никнут богомольно», утром «лес омыт росой» и т. д. Автор патетически спрашивает у солнца, которое «глядит на землю с высоты»: «ведаешь ли ты, что в мире все твоим лучом согрето?» Рифма к «согрето»? — тонкое определение солнца: «источник радости, тепла и света». Попутно на ту же рифму (но в другом сонете) высказываются мудрые максимы: «что долог летний день, но кратко лето».

Пожалуй, неожиданно, что четвертая книжка, в том же издании, в такой же пестрой обложке, Андрея Глобы, производит совершенно иное впечатление. Казалось бы, и она — «одного поля ягода», и издатель, очевидно, полагал, что печатает четыре аналогичных сборника. А. Глоба тоже пишет и сонеты, и газеллы, и японские танки, и разными иными «твердыми формами»; в его стихах тоже — «экзотика», арабская песня, киргизские песни, песни трубадуров, испанские песенки и т. под. Но это — поэзия «в самом деле». Нет причин говорить, что «Корабли издалека» — особо важное явление в нашей литературе. Нет, Андрей Глоба в лирике — не звезда первой величины, и, кажется нам, его дарование полнее выражается в драме; но в его стихах, в его переводах и подражаниях — голос настоящего поэта, хороший вкус, достаточное мастерство, а всего этого не мало. Стихи А. Глобы доказывают, что можно и по-парнасски подходить к темам и при этом не мазать кистью по трафаретам. Большинство оригиналов, которые он переводит или которым подражает, нам неизвестно, но во всяком случае автор нашел в своих образцах (или сам вложил в них) не банальные мысли и не стертые образы. Когда-то К. Бальмонт (в период своей испаномании: «Я — испанец, опьяненный...» и т. д.) перевел чуть ли не целую книгу испанских песенок; но все они не стоят двух первых, приводимых А. Глобой:

— Клянись
Моим быть вечно!
— Клянусь:
Гораздо дольше!

———

— Но если скажу я тебе: не люблю?
— Не жить мне тогда.
— Но если скажу я тебе, что люблю?
— Не жить мне тогда.

В киргизских песнях А. Глобы есть какое-то дикое своеобразие:

— Выходи, выходи, царь-девица!
Покажись мне лицом, царь-девица!
— Я открыла б лицо,— но зачем?
Ты зеркал никогда не видал?

И, вспоминая сотоварищей А. Глобы по «Творчеству», хочется обратить к ним его двустишие из старофранцузской песенки:

Как есть червоточинка, право,
Все косточки будут дырявы.

СРЕДИ СТИХОВ

О. Мандельштам. Вторая книга. «Круг». М.— Пб., 1923. Стр. 96.— Игорь Шишов. Стихи. Изд. кружка «Вторники на Кузнецком». М., 1923. Стр. 32.— Сергей Зеленецкий. Звездный дождь. Стихи 1920—1922 гг. Киев, 1923. Стр. 84.— Николай Бернер. Осень мира. Изд. И. М. Слуцкого. Киев, 1922. Стр. 32.— Е. Новская. Ордалии. 2-я книга стихов. Изд-во «Истоки». Харьков, 1923. Стр. 80.— П. Антокольский. Стихотворения. Гос. изд-во. М., 1922. Стр. 44.— Лирика. Второй сборник. Е. Бутягина, Е. Волчанецкая, В. Гиляровский, Г. Дешкин, Н. Захаров-Мэнский, Ф. Коган, Лада Руставели, Э. Левонтин, О. Леонидов, Н. Манухина, Н. Минаев, С. Укше, А. Чумаченко, Е. Шварцбах-Молчанова, М. Ямпольская. К-во группы «Неоклассики». М., 1922. Стр. 32.— Фейга Коган. Пламенник. Стихотворения. К-во «Неоклассики». М., 1923. Стр. 64.— Филипп Вермель. Ковш. К-во «Дельфин». М., 1923. Стр. 64.— Юдифь Райтлер. Вериги. Стихи. Изд-во «Истоки». Харьков, 1923. Стр. 32.— Семен Курянин, Валерий Печерский, Илья Кривошапкин. Трилистник. Стихотворения. Ростов-на-Дону, 1923. Стр. 44.— Константин Беседин. Странствования. Новониколаевск, 1923. Стр. 32.— Н. Навесский. В золоте осин. Изд. 2-ое. К-во «Арена». Смоленск, 1923. Стр. 32.— Николай Зарудин. Снег вишенный. Первая книга стихов. К-во «Арена». Смоленск, 1923. Стр. 80.— Фуист Борис Несмелов. Родить мужчинам. М., 1923. Стр. 18.— Фуист Борис Перелешин. Бельма Салара. М., 1923. Стр 30.— Фуисты Николай Лепок, Борис Перелешин. Диалектика сегодня. М., 1923. Стр. 22.— Мат-



Матвей Ройзман. Хевронское вино. М., 1923. Обложка работы Г. Ечеистова

вей Ройзман. Хевронское вино. Всеросийский Союз Поэтов. М., 1923. Стр. 48.— Рюрик Рок. Сорок сороков. Поэмы. К-во «Хобо». М., 1923. Стр. 32 — П. Незнамов. Пять столетий. Стихи. Госуд. изд-во. М.— Пг., 1923. Стр. 32.— Андрей Платонов. Голубая глубина. Книга стихов. Изд-во «Буревестник». Краснодар, 1922. Стр. 96.

Наша поэзия продолжает делать демонстрации на всех своих фронтах,— правда, не всегда первоклассными силами, но характерные. Наиболее крупным «событием» можно признать выступление *Осипа Мандельштама,* поэта на стихи весьма скупого, но в некоторых кругах весьма прославленного. Эти некоторые круги мы называем нео-акмеистами (как бы оные поэты ни именовали себя сами). Нео-акмеисты давно «клялись словами учителя», т. е. ссылались на

новые (после «Камня») стихи О. Мандельштама как на непререкаемые образцы. Проверить такие суждения было трудно, так как стихи О. Мандельштама оставались рассеянными по разным альманахам и журналам. Вот наконец эти стихи собраны в книге, и даже дважды, так как первое издание его «второй книги» не так давно вышло в Берлине под заглавием «Tristia» (т е. «Печали»,— название для нео-акмеизма характерное). Думаем, что это дает повод остановиться на новых стихах. О. Мандельштама несколько подробнее[1].

Но прежде всего, когда прочтешь «вторую книгу» О. Мандельштама, она же — его «Печали», возникает вопрос: в каком веке книга написана? Иногда словно проблескивает современность, говорится о «нашем веке», намекается на европейскую войну, упоминаются «броненосцы» и даже «брюки» — атрибут современности, ибо ни древние эллины, ни древние римляне оных не носили. Но эти проблески меркнут за тучей всяких Гераклов, Трезен, Персефон, Пиерид, летейских стуж и тому под. и тому под. Менее всякого другого склонен я отрицать у поэзии право пользоваться образами истории и извечными символами эллинских мифов, но если в книжке из 40 стихотворений в каждое лезет какой-нибудь эллинский бог или герой и из каждого лезет на читателя какой-нибудь намек на Элладу, то — воля ваша! — это уже чересчур! Правда, был такой поэт — Н. Щербина, и кое в чем недурной поэт; но он прямо и писал о древней Элладе, и тогда греческие термины были у места. А ведь О. Мандельштам пишет о своих личных переживаниях, о городах и местностях, где он побывал в наши дни, о разных общих (так наз. «вечных») вопросах; при чем же тут древняя Эллада?

Заговорит О. Мандельштам о смерти — тотчас у него «урна

---

[1] Хотя берлинские «Печали» уже были рассмотрены на страницах «Печати и Революции» (книга IV 1923 г.) в рецензии Сергея Боброва. Дело в том, что С. Бобров дал критику импрессионистическую; а импрессионистическая критика говорит читателю много о самом критике, но очень мало о писателе, которого критик разбирает. Так, например, С. Бобров в кудрявых символах дает характеристику позднего символизма, объективно, конечно, совершенно неверную, но весьма занимательную и к тому же весьма поучительную для ознакомления с эволюцией Сергея Боброва. О поэзии О. Мандельштама С. Бобров сообщает, что стихи «Камня» ему не нравились, а стихи «Печалей» нравятся. Это тоже очень интересно, но для читателя немного недостаточно. Чтобы судить о поэзии О. Мандельштама, читателям приходится довольствоваться четырьмя цитатами С. Боброва, будто бы доказывающими, что у нео-акмеиста появился «очаровывающий свежестью голос». Одна цитата говорит о «милой Трое», о «Приаме», о «дожде стрел» (выше, в том же стихотворении, «ахейские мужи» и все тому под.); другая цитата — о «Эвридике»; третья цитата — из стихотворения, где поэт предлагает «губами ворожить» (слышано от Сологуба) и кончает восклицанием «но я тебя хочу» (слышано от Бальмонта); четвертая цитата — из «застольной» песенки на тему, что «превыше всего похмелье», каких множество, и в тех же формах, было написано в начале XIX века. Все это заставляет нас думать, что рассмотреть еще раз поэзию Мандельштама — не лишнее.

гробовая» (каковой из тысячи читателей и один не видал, даже на картинке) или «асфоделей прозрачно-серая весна». В Москве поэт находит «форум» и сейчас же вспоминает «Геркуланум», а чтобы изобразить питерскую Неву, привлекает к делу античную «Медузу». Об европейской войне поэту никак нельзя говорить иначе, как оперируя «палицей Геракла». Поздний вечер в городе — это «последний час вигилий городских»; образ любимой женщины — это Тибуллова «Делия»; весна бежит куда? — «топтать луга Эллады»; «веления» мы получаем от «пчел Персефоны»; поэзия это — «ионийский мед» и т. д. и т. д. В крайнем случае, если в стихах нет античного, там непременно что-нибудь древнее, хотя бы старинное: серафимы, иереи над Евфратом, Валгалла, Шехерезада, Лорелея и тому под. Вся современность обязательно одевается в наряды прошлых веков.

Почему это? Не потому ли, что поэту нечего сказать? О. Мандельштам достаточно известен; он — глава школы «нео-акмеистов»; иные стихотворения «Второй книги» признаны как бы «классическими» образцами своего рода. Но вот вся деятельность О. Мандельштама за несколько лет представлена в новом сборнике, и что же она дает? — ряд парадоксов (на чем и держится весь нео-акмеизм), иногда красиво выраженных; ряд мыслей, большею частью основательных, но ничем не поразительных, нисколько не новых для мыслящего читателя; много изящно сделанных стихов, так как О. Мандельштам искусный мастер,— и это все. Оторванная от общественной жизни, от интересов социальных и политических, оторванная от проблем современной науки, от поисков современного миросозерцания, поэзия О. Мандельштама питается только субъективными переживаниями поэта да отвлеченными, «вечными» вопросами — о любви, смерти и тому под., которые, в своем метафизическом аспекте, стали давно пустыми, лишенными реального содержания. Такая поэзия, чтобы прикрыть свою скудость, нуждается в каких-то внешних прикрасах, и поэт находит их в пышных мантиях античности и библии.

Вот одно из *характерных* стихотворений в сборнике:

> Когда Психея-жизнь спускается к теням
> В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
> Слепая ласточка бросается к ногам
> Стигийской нежностью и веткою зеленой.
> Навстречу беженке спешит толпа теней,
> Товарку новую встречая причитаньем,
> И руки слабые ломают перед ней
> С недоумением и робким упованьем.
> Кто держит зеркало, кто баночку духов,—
> Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
> И лес безлиственный прозрачных голосов
> Сухие жалобы кропит, под дождик мелкий.
> И в нежной сутолке, не зная — что начать,

Душа не узнает прозрачные дубравы:
Дохнет на зеркало; и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Что изображено в этих стихах? — Ощущения души тотчас после смерти. Но если современный читатель и заинтересуется туманным вопросом, сохраняется ли после смерти сознание и личность и в какой форме,— он захочет, конечно, гораздо более научного, более глубокого подхода к теме. Чтобы принять за основание такую нелепость, что после смерти «душа» куда-то летит и там встречается с «товарками», т. е. душами других умерших людей — надо отрешиться от всего современного миропонимания, перестроить свое сознание на примитивно-метафизический лад. Неужели поэзия и читатели стихов обязаны отставать от научных данных на две тысячи (а то и более) лет? А если бы стихотворение было переведено на древнегреческий язык и прочитано древним эллинам, они отметили бы в нем ряд иных нелепостей, напр., что Персефона, если и «срезала локон» на голове умирающего, никогда сама не водила душ в царство теней и тому под. Стихотворение неправильно передает представления древних и несообразно для современного мировоззрения. Что же остается? Несколько милых картинок: слепая ласточка, бросающаяся к ногам; толпа теней, протягивающая беженке кто зеркало, кто баночку духов; нежная сутолока и тому под.— «Картинки для картинок!» Это ли задача поэзии?

Любопытно, что О. Мандельштам, по-видимому, сам сознает несвоевременность своих стихов и ищет «кремнистый путь из старой песни», проще говоря — хочет усвоить себе технические завоевания современной поэзии, что и приводит к «Грифельной оде». Однако попытка эта приводит только к плохим рифмам, вроде «позором — кормит», «обрызган — визги», но остов поэтического мышления, несмотря на сомнительную новизну некоторых выражений, остается прежним: автор «оды» хочет «вложить персты в язвы», «завязывает ремень подошве», слышит «пенье стрел» и тому под.

Если такова поэзия вождя «нео-акмеизма», то что говорить о последователях и подражателях этого направления? У них нет эрудиции О. Мандельштама, и в их стихах остаются только «парадоксы для парадоксов» и «картинки для картинок». Большинство из нео-акмеистов недурно владеют внешней техникой стиха (впрочем, техникой, отставшей от современной на четверть столетия), но этим стихом высказать им нечего. По-видимому, нео-акмеизм вербует в свои ряды именно тех, которым приходится готовыми формами (выработанными в школе символистов) прикрывать скудость или отсутствие содержания.

Таковы стихи *Игоря Шишова*, вполне гладкие, довольно ловко сделанные, но не говорящие ничего, напр.:

> Скажите, как забыть безумные слова
> Тисненных золотом старинных книг in-quarto,
> О чем еще мечтать, когда как дважды два
> Знакома нам любовь, накрапленная карта?

Нам тоже все знакомо «как дважды два»! Не лишен умения писать стихи и *Сергей Зеленецкий* (хотя сбивается с 5-стопного ямба в 6-стопный), но и его стихи не менее скучны: у луны — «лук», листва «шуршит», на рябине «рубины», небо — «безбрежное» и т. д. К тому же роду относятся и стихи крохотной книжки с именем *Николая Бернера,* начинающиеся — увы! — прославлением пишущего эти строки. «По-брюсовски» пытается закручивать свои строфы и *Е. Новская,* не столько нео-акмеистка, сколько нео-символистка; что-то очень старомодное в стихах этого поэта, высказывающего желание «навсегда сменить явь державной волей сновидений». Пожалуй, наиболее интересен в этом ряду поэтов *П. Антокольский:* он, по крайней мере, умеет рисовать эффектно: таково его изображение Павла I, который —

> над стужей марта
> От Империи до Смерти синий высунул язык.

Однако нео-акмеисты все же владеют техникой, пусть отставшей на 25 лет, все же стремятся сказать что-то новое или по-новому, пусть это и выливается только в парадоксы. Иное — нео-классики: эти сознательно возвращают технику стиха к досимволическим временам, к самому темному периоду русского стиха, к 80-м годам; сознательно возводят в принцип, что в стихах стоит говорить обо всем, что в голову взбредет. Плывет по Неве пароход; прекрасно —

> От Николаевского моста
> Бежит пыхтящий пароход.

Стихи готовы. Был какой-то «вечер разлуки»»; опять стихи:

> Нет, никогда я не забуду
> Бледного вечера разлуки.

«Письмо с иностранной маркой», «улица сегодня слишком шумная», «люди смертны»; это все — стихи! Безнадежна поэзия нео-классиков. Справедливость, впрочем, требует отметить, что в их тоненькой книжке есть стихи, подписанные *Лада Руставели,* — сами по себе плохие, но обнаруживающие, как говорил Баратынский, «беспокойство, похожее на вдохновение».

Отдельный сборник из нео-классиков выпустила *Фейга Коган.* Пишет она сравнительно давно (1-я книга — М., 1912), и у нее есть известная культура стиха; но новые дости-

жения Ф. Коган весьма скромны. Поскольку она развивает в своих стихах народные поговорки, прибаутки и детские песенки, выходит еще мило. Но как только автор отрывается от стилизации, от любезных ему старинных присказок: «я у бога сирота», «отмолили четверток», «аминь, аминь, рассыпься» и тому под.,— ничего не выходит.

За нео-классиками движется отряд стихотворцев, не принадлежащих ни к какой школе, но сочиняющих стихи по тем же старым трафаретам. *Ф. Вермеля,* напр., можно назвать поэтом-граммофоном: как граммофон безразлично записывает все звуки, что раздаются близ него, так Ф. Вермель в своих стихах безразлично отражает все, что ему попадается под глаза. Его книга — ряд картинок, не проникнутых никакой мыслью и потому никому не нужных. Из книжки *Юдифи Райтлер* узнаем две вещи: первая — что ей всегда скучно, вторая — что она «весь день на кушетке»: как будто мало! Стихи *И. Кривошапкина* сообщают нам: «Я лелеюся (?) в ночи, купаюсь в Сен-Сансе, живу в Ренессансе»... и когда тот же поэт начинает уверять: «Я распят, на высокой горе, где поют Серафимы во сне...», это уже оказывается весьма невероятно.

Впрочем, две последние книжки изданы в провинции, в Харькове и Ростове-на-Дону; это может служить оправданием авторам: культура у нас распространяется медленно. То же приходится сказать о соратнике И. Кривошапкина — *С. Курянине,* который начинает стихи, напр., так: «Твой темный взгляд загадочной наяды»; о *Константине Беседине* (Новониколаевск), который к «Духу Стремления таинственному» взывает: «между раем и адом мне, сердце, разницу открой!»; о *Н. Навесском* (Смоленск), который снисходительно похваливает «быт тяжелый» наборщика, обещая ему бессмертие через свои стихи; о многих других, имена которых называть нет надобности. Все это — даже не «вчера», а «третьего дня» нашей поэзии. Медленно у нас распространяется культура, и не ведают пишущие стихи в провинции, над чем им следует теперь работать.

Справедливо, однако, из группы провинциалов выделить *Николая Зарудина* (Смоленск). Его «первая книга» — типично первая, т. е. книга плохих стихов. Он тщится уподобиться нео-акмеистам, но не достигает этого. Все же в его стихах есть живые моменты, и именно там, где поэт касается современности — войны, девятого января, Октября, Кремля... Много значит оторваться от шаблона: поневоле, даже в стихах, люди начинают говорить живым языком, а не о «взгляде таинственной наяды».

На «левом фронте» нашей поэзии выступили еще некие «фуисты». Какую им там отведут позицию, не знаю, но пока

о фуистах рассуждать не стоит. Все три выступивших автора, *Борис Перелешин, Борис Несмелов* и *Николай Лепок*, прежде всего — слабые стихотворцы. Этакие левые стихи может сочинить любой нео-акмеист, если захочет:

Так умилительно по-детски
Дивимся радио Кюри;
Но даже всякий Городецкий
В попытках волить и творить...

———

Пепел седых губ
Рот разорвет усмешка... И т. д.

Предисловия фуистов, предупредительно предпосланные каждой брошюрке, точь-в-точь напоминают ранние манифесты футуристов, писанные 12—13 лет тому назад. Неужели с тех пор ничего не изменилось?

Имажинист *Матвей Ройзман* написал «Хевронское вино», где сделал попытку сочетать библейские и талмудские образы с техникой имажинизма. Автору, как и фуистам, недостает прежде всего таланта. Это уже такая беда, которой никакими теориями не поправить. Стихи М. Ройзмана остаются скучными, несмотря на все то, что в них пытается вложить автор.

О, благословим пустыню,
Где Израиль славный стяг
Солнцем над собой вознес...

———

И я, смочив
Солеными слезами
Плоды надежды ранней,
Вкушу в ночи...

Не стоило делаться имажинистом, чтобы писать такие стихи!

Рюрик Рок продолжает продираться сквозь дебри своей «ничевокской» поэтики. «Сорок сороков» частью повторяют первую книжку Р. Рока, но кое-что и прибавляют к ней. Многое здесь от первых футуристов, многое — просто от желания сказать почуднее, но Р. Рок не безнадежен. Он усвоил прием раннего Маяковского — сочетать лиризм с пошлостью повседневности, разрабатывает этот прием, достигает в этом направлении известной удачи. Надо ждать дальнейшей работы Р. Рока над самим собой.

Не знаю, относить ли к «левому фронту» *П. Незнамова*. Его техника — умеренный футуризм, на нем, несомненно, влияние В. Хлебникова. Но П. Незнамов претворил это во что-то свое и остался в пределах «классических» форм.

Во-первых, во-вторых и в-третьих,
Ведущий счет, считай века:
Пять этих лет пятисотлетьем
В России пронеслись,— и как!

*Андрей Платонов.
Голубая глубина.
Краснодар, 1922.
Обложка работы
А. Юнгера*

Вот лучшая тема П. Незнамова. Но везде, где он оперирует современностью, говорит о Кругобайкальской дороге, о поезде, глотающем болота Полесья, о Иокагаме, о Гаваях и т. д.,— он интересен. П. Незнамов заботится о мастерстве стиха, предлагает «слово со словом скручивать», «слово к слову подкатывать». Кажется, к подлинному мастерству может приблизиться и он сам.

Андрей Платонов — рабочий, сын слесаря и сам долго работал на заводе. Предисловие к книге добавляет, что теперь автору 23 года, но *большинство* напечатанных стихотворений написано лет 8—10 назад. Если принять эти условия, считать, что стихи написаны 13—15-летним юношей и *до* Революции,— они очень хороши. А. Платонов пишет старыми ритмами, нередко не выдерживая размера; порой А. Платонов сбивается на шаблон и часто кончает прекрасно начатые стихотворе-

ния слабо и бледно; чувствуется у А. Платонова и явное влияние поэтов, которых он читал, даже прямые подражания им. При всем том у него — богатая фантазия, смелый язык и свой подход к темам. В своей первой книге А. Платонов — настоящий поэт, еще неопытный, еще неумелый, но уже своеобразный. Вместе с тем он, в своем еще ограниченном кругозоре, в своей еще ограниченной технике, уже разнообразен. Вот — попытка быть «классичным», стихи к «Италии»:

На морях из льющихся алмазов
Дышит в солнце пальмами земля,
И вершины гор из дымных газов
Растопила золотая мгла.

Вот — изображение города:

Не сгорает город огненный
Весь в страдании торжественном.
Из машин стальных бьют молнии,
Вышли трубы грозным шествием.

Вот — обращение «к звездным товарищам»:

На земле, на птице электрической,
Солнце мы задумали догнать и погасить.
Манит нас неведомый океан космический,
Мы из звезд таинственных будем мысли пить.

Вот — еще несколько образцов:

По морю, по морю земли
Храпят табуны лошадей.
Гонят в ущелье петли
Безумное стадо людей.

Мы испуганные жили, и рожали, и любили,
Но мы создали машину, оживили раз железо...
...И мы встали на работу к регулятору динамо,
Позабыли вечность, звезды, что не с нами и не мы.

В душе моей движутся толпы...
Их топот, их радостный топот,
Как камней сползающих грохот,
Без меры, без края, без счета,
Строят неведомый город,—
Выше, страшнее, где тайна и голод,—
Камень на камень, город на город.

Будет очень грустно, если все это окажется лишь — «пленной мысли раздраженье» и такие прекрасные обещания не дадут достойных осуществлений.

Об изданиях «Кузницы» — в следующий раз.

СРЕДИ СТИХОВ

Иван Филипченко. Руки. Стихи и поэмы. Изд-во «Кузница». М., 1923. С. 208.— Михаил Герасимов. Негасимая сила. Изд-во «Кузница». М., 1922. С. 112.— В. Александровский. Россыпь огней. Изд-во «Кузница». М., 1922, С. 80.— Г. Санников. Под грузом. Изд-во «Кузница», М., 1923. С. 64.— С. Обрадович. Город. Изд-во «Кузница». М., 1923. С. 160.— Семен Родов. Стальной строй. Стихи 1921—1922 гг. Изд-во «Октябрь». М., 1923. С. 86.

О поэтах «Кузницы» спорили и спорят много и ожесточенно. Не потому ли это, что в «Кузнице» есть поэты, есть о чем спорить? Может быть, в стихах поэтов других пролетарских групп и гораздо правильнее пересказаны партийные и иные директивы, но стихи-то эти — пока бледны и по прочтении как-то безнадежно забываются, почему и спорить о них трудно (говорим, конечно, вообще, оставляя в стороне исключения). А вот стихи Кириллова, Герасимова, Александровского, Филипченко, Казина, хотя и многое можно сказать против этих стихов,— в истории русской поэзии останутся. Оттого-то, при всех недостатках поэзии «Кузницы»,— а недостатков этих, повторяем, много,— подробно говорить о ней стоит и должно.

Ныне «Кузница» достаточно выяснилась, очертилась отчетливым кругом: первоначальное объединение по принципу исключительно идеологическому, включавшее писателей с самой разнообразной техникой, приобрело все черты определенной «литературной школы». Постепенно поэты «Кузницы»,— не все, но большинство,— усвоили себе единообразные приемы, одинаковые подходы к темам. В этом есть свое преимущество, но в этом и то начало, которое в конце концов приводило все литературные школы к шаблону и трафарету. Печать надуманности, нарочитости легла и на последние книги «Кузницы».

Разумеется, единение идеологическое сохранилось, и в нем — лучшая спайка поэтов «Кузницы». Но на язык литературных принципов эта идеология была переведена еще в 1920 г. и с тех пор застыла в форме «программы школы». Порвать с буржуазной поэзией прошлого, избегать ее обычных тем, ее обычных форм, ее обычного словаря, отказаться от чисто индивидуалистической лирики, выявлять в поэзии миросозерцание пролетариата, изображать борьбу пролетариата за власть, пролетарскую революцию, роль рабочего,

мощь машин, значение труда и т. д.— вот основные пункты этой программы. Что говорить, задача — важности исключительной, предлагающая, в последнем счете, то, что люди в течение трех тысячелетий называли поэзией, заменить чем-то существенно иным, новым по содержанию и по форме, ибо форма должна быть найдена новая, адекватная этому содержанию. Но в то же время задача — трудности неимоверной и достаточно неопределенная.

Новые книги «Кузницы» подчеркивают всю эту трудность и всю эту неопределенность. Верные своей программе, поэты «Кузницы» постоянно говорят о пролетариате, о рабочем, о революции. Но подлинно ли они выражают миросозерцание пролетариата? — об этом можно спорить и, как нам известно, много спорят. Подлинно ли они изображают революцию или только говорят о ней? Еще важнее то, что и пролетариат и революция — силы живые, а не смотрят ли на них поэты «Кузницы» как на некие каменные монументы, в которых не может измениться ни одна черта, дабы не нарушились традиции «школы»? С другой стороны, нашли ли поэты «Кузницы» ту новую форму, которая отвечала бы новому содержанию? Не удовольствовались ли они формами старыми, чуть-чуть переделав их по своему вкусу, не всегда к их выгоде? И эти едва подновленные формы не сделали ли поэты «Кузницы» тоже традициями своей школы, нарушать которые уже не дозволяется? Все эти вопросы встают из новых книг «Кузницы».

Начнем с формы. Нет, своей, новой формы поэты «Кузницы» не создали. В их наиболее своеобразных поэмах — прямое влияние Уота Уитмена и Эм. Верхарна, из русских — Маяковского, иногда имажинистов; в менее своеобразных — символистов. Но, следуя этим образцам, поэты «Кузницы» кое-что из них утрачивают. Не говорим уже о том, что У. Уитмен писал 60 лет тому назад и то, что тогда было ново, свежо, поразительно,— сильно поблекло теперь. Но и до смелости Уитмена поэты «Кузницы» большею частью не доходят. Богатство звукового строя поэм Э. Верхарна тоже только слабо отражается в их стихах. Пропало у них и мастерство композиции верхарновских поэм, из которых каждая вполне завершена в себе, образует стройное целое, объединенное ярким символом или группою символов, тесно спаивающих все ее части; у поэтов «Кузницы» поэмы часто распадаются на эти отдельные части, связанные между собою исключительно отвлеченной мыслью, положенной в основу, а не художественным приемом, отчего читатель и не получает впечатления цельного. Наконец, у Верхарна (в его лучших произведениях) каждый отдельный стих имеет жизнь сам по себе, у него нет стихов пустых, бесцветных и беззвучных, служащих только для связи; у поэтов «Кузницы» такие стихи встречаются

заурядъ. Наконец, те поэты «Кузницы», которые довольствуются техникой 90-х и 900-х годов, далеко отстают в мастерстве от лучших поэтов символизма.

Теперь о содержании. Выполняется ли программа «Кузницы»? Опять нет, потому что с годами «Кузница», застыв в традициях школы, оторвалась от жизни. Избегая индивидуализма, она впала в другую крайность — в отвлеченность. В громадном большинстве случаев она все берет в «мировом масштабе». Если Революция, то не столько наша, Октябрьская, сколько Революция вообще, всемирная, вне времени и пространства. Если машина, то тоже не данная, определенная, а машина вообще, мировая, космическая. Рабочий — не живой человек, ткач, литейщик или что-либо подобное, а Рабочий с большой буквы, мировой Пролетарий, строитель нашей Планеты. Из данного года, из нашего РСФСР поэзия «Кузницы» срывается в безвоздушное пространство, где наша земля — только планета среди планет, а навстречу летят миллионы солнц. Если не считать отдельных «од», написанных на случай, вся реальная жизнь, все общественные и политические события, шумящие вокруг нас, проходят как-то мимо поэтов «Кузницы»: им, занятым задачами мировыми и космическими, недосуг заниматься такими мелочами. Такая оторванность от конкретного ведет еще к тому, что образы у поэтов «Кузницы» преувеличены, гиперболичны, что их речь напряжена, чуть ли не напыщенна, что, постоянно стремясь говорить просто, они часто переходят к риторике и к крику.

Все сказанное особенно резко сказывается в стихах *Ивана Филипченко.* Он рабски повторяет приемы Уитмена, напр., его перечисления. «Манчестер и Лондон, Берлин и Париж, Москва и Пекин, Токио и Чикаго», перечисляет И. Филипченко; в другом месте: «площади Европы и Азии, Африка, цветник самоцветный (— почему? —) Австралии, молодая Америка» и т. д.; и еще: «города прекрасной Европы, Нового Света, Америки, Африки огненной, чудесной Австралии» и т. д.; и опять: «гудят мостовые по Америке, Азии, Африке и Европе, на востоке и западе, севере, юге...» Последнее перечисление четырех стран света тоже встречается не раз: рабочий «вздрогнул от востока и на запад, север взгромоздил, волнует юг», зарево зорь горит «с востока, запада и севера и юга». Иные поэмы, как «Города», рабски напоминают Э. Верхарна. Стихи «Мать» весьма и весьма близко напоминают одну поэму, написанную мной... При этом «космика» бьет в стихах И. Филипченко через край. Поэт становится «ступней на край кривой орбиты»; он видит землю — «комок сгущенной грязи средь золотых нулей»; наблюдает, как «по орбитам совершают свой лет золотые шары» или «шар земной, по космическому простору летящий». Поэт оперирует такими образами, как «времена времен», «миры миров»,

«сверхчеловеческая процессия», слово «полушар», т. е. земное полушарие, повторяется десятки раз. Поэт свое состояние признает за «экстаз», он падает ниц пред «человечеством» или пред «землей», которая только «яйцо космическое», и себя самого называет «*мировой* малыш». Вместе с тем поэт далеко не освободился от старого словаря: у него и «ворота бессмертия», и «ад», и «преисподняя», и Данте, и Адам и Ева, и Суламифь, и т. под. Наконец, немало у него стихов, совсем не выразительных, или таких голых восклицаний, как напр.: «О, Интернационал, наш тебе привет!»

Тем не менее Иван Филипченко — один из даровитейших поэтов «Кузницы». Некоторым оправданием ему служит уже то, что многие его стихи помечены годами 1918—1920, и даже 1914 и 1913. Притом самый «экстаз» И. Филипченко чаще, чем у других, приближается к подлинной силе. В его, иногда слишком длинных, поэмах, часто драматизованных, есть единство не только замысла, но и художественного построения. Язык поэм, при всей его пестроте, самостоятелен; ритмы, местами, звучат по-новому. Есть страницы,— и их не так мало,— где стихи И. Филипченко, сходя с космических высот, превращаются в самую настоящую, порой трогательную, поэзию. В общем, И. Филипченко (первая книга которого, сколько помню, была напечатана в 1918 г.) — один из наиболее обещающих поэтов «Кузницы».

Отвлеченность, к сожалению, оставила сильные следы и на последних поэмах *М. Герасимова*. Им значительно вредит пренебрежение поэта к фактуре отдельных стихов. Его последние поэмы все больше приближаются к ритмизованной прозе, только искусственно разбитой на стихи. Идея, мысль в них берет верх над непосредственным восприятием; и читатель не столько может чувствовать эти стихи (т. е. воспринимать их эмоционально), сколько должен о них мыслить. Не всегда спасает дело сознательная метафоричность образов, нередко тоже переходящая в гиперболичность,— все эти «пламенные львы», «огненные кабели», «везувийные гнойники» и опять земля, как планета и «земной шар, обвитый паутин лианами», и т. под. Поговорив немало о «вечности», о «творческой электродрожи» и о «электрожильных мускулах», о «безбрежной лаве», о «срезании целых гор, белых Монбланов», поэт как бы сам удивляется:

Но я ведь хочу песню спеть простую.
А тут в вечности
Вижу трансмиссии без нагрузки,
Вхолостую
Вертятся шкивами планеты,
За кругом круг.
А гигант световой
Это — мой чугунный друг,
Простой токарный станок,
Правда, не обычной силы.

Впрочем, М. Герасимов — и настоящий поэт, и настоящий мастер. Отдельные страницы и целые отдельные стихотворения в его последней книге — вполне хороши. Своим мастерством, разнообразием своих метафор, систематичностью своих образов он умеет частью преодолеть, частью скрыть от читателя эти недостатки своей поэзии; но они уже присущи ей и представляют серьезную опасность для будущего творчества М. Герасимова. Нельзя безнаказанно желать быть поэтом и разрушать самое существо поэзии как словесного искусства, которое одно и то же и для буржуазных поэтов, и для пролетарских.

Более в пределах старых форм держится *В. Александровский.* В его стихах есть место для личных переживаний, для конкретного, для данного момента. Его стихи производят впечатление более живое, более непосредственное. Это не значит, что размерами дарования он превосходит М. Герасимова или что поэзия В. Александровского сильнее. Это только значит, что он ставит себе задачи более скромные, менее новаторские, и потому разрешать их гораздо легче.

Г. Санников пишет гораздо бледнее своих сотоварищей по «Кузнице», поэтому и особенности ее поэзии сказываются у него гораздо слабее. Но и он, словно намеренно, стирает все конкретные черты со своих стихов. Целая поэма посвящена «кораблям», но каким — русским, английским или китайским? Только посвящение Архипу намекает, что имеется в виду какая-то русская пристань, а не Сингапур. Или такая картина:

> Туда, где дымятся села
> На голых полях,
> Где водопадом льется небосклон —
> Шли...
> Светало...
> Заря клубила дым
> Алый.
> Вздрагивали поля.
> Скрывали в тумане
> Стройные ряды колонн...

Где все это происходило? «В каком таком подлунном мире, в России или Кашемире?» — как спрашивал когда-то Я. Полонский.

С. Обрадович определенно пользуется старой техникой символистов и в этой манере пишет стихи на пролетарские темы. Это уже почти не «Кузница».

То же делает, применяя охотно «свободный стих» (так же весьма не чуждый символистам), *Семен Родов*, ныне уже член не «Кузницы», а «Октября».

«Октябрь», как известно, резко противопоставляет себя «Кузнице». Но судить об «Октябре» по стихам Семена Родова-поэта было бы несправедливо (иное дело Семен Родов-критик!). Поэтому о поэзии «Октября» — в иной раз.

ДИР ТУМАННЫЙ. МОСКОВСКАЯ АМЕРИКА. I-я книга стихов (1919—1923).

По книге Дира Туманного видно, как он учится писать стихи. Хотя это «первая книга стихов», но, вспоминая эстрадные выступления автора, должно признать, что его новые стихи — шаг вперед. Слабее начало книги. Это — явно ученические опыты. Автор старается усвоить себе реалистическую манеру и тщательно описывает картины, какие попадаются ему на глаза. Технически же стихи очень слабы: натянутые рифмы etc. Следующий отдел удачнее. Автор довольно хорошо усваивает себе технику символистов (и *через них* немного манеру Верхарна). Этим приемом он изображает «агитатора» etc. Как зарисовки нашей современной жизни эти стихи не лишены некоторого значения. Будем надеяться, что Дир Туманный, совершенствуясь далее, сможет, наконец, написать что-либо оригинальное.

1924

КОММЕНТАРИИ

Наследие Брюсова-критика чрезвычайно разнообразно и объемисто. В 1911 году он предполагал отвести статьям в собрании своих сочинений четыре тома, в 1913 году таких томов в плане стало пять. Статьи, опубликованные при жизни Брюсова, составят, несомненно, семь-восемь полновесных томов, если не более. Кроме того, многое было напечатано посмертно, а многое и по сию пору ждет своего часа в архивах.

Все предыдущие издания стремились представить критическое наследие поэта в избранных образцах: читатель получал возможность познакомиться с Брюсовым — литературным и театральным критиком, теоретиком и историком литературы, пушкинистом и стиховедом, знатоком армянской и французской литератур.

В нашем издании собраны — но с почти исчерпывающей полнотой — только критические статьи Брюсова, посвященные современной ему русской поэзии. Нам представляется, что после стихов — это важнейшая часть брюсовского наследия. Так внимательно, как Брюсов, не следил за эволюцией русской поэзии конца XIX и начала XX веков никто — ни до, ни после. Трудно назвать сколько-нибудь значительное явление — поэтическое имя, альманах, группировку, направление,— о котором бы не сказал Брюсов продуманного и веского, в высшей степени профессионального слова. Разумеется, вся эта панорама окрашена субъективностью выдающегося поэта, ведущего полемиста из определенного литературного лагеря, потому в ней легко заметить некоторые преувеличения и смещения пропорций. Сегодняшний читатель, однако, в состоянии сам оценить и определить исторические причины резкого отвержения Брюсовым реалистической литературы начала века (И. Бунина, М. Горького, Л. Андреева, А. Куприна, А. Серафимовича и других писателей-«знаньевцев») или послеоктябрьского творчества О. Мандельштама и Вл. Ходасевича, а с другой стороны — явное преувеличение значения поэзии «Кузницы». Но в то же время исключительная полнота картины и то, что позицию Брюсова всегда определяла установка на рациональность и историзацию собственной точки зрения,— делают эту картину для нас

драгоценной, тем более сейчас, когда настоятельна задача освоения русской культуры нашего века во всей ее целокупности.

В настоящую книгу включены статьи Брюсова о современных поэтах характера монографического, строго рецензионного или же обзорного. Мы сочли необходимым также включить сравнительно немногие рецензии на прозаические книги поэтов — современников Брюсова (Андрея Белого, Ф. Сологуба, Д. Мережковского, З. Гиппиус и др.). Мы сочли необходимым перепечатать также статьи, носящие характер манифестов (особенно относится это к первому разделу книги), рецензии на сборники критических статей о современной литературе, демонстрирующие литературную позицию Брюсова (отзывы о книгах А. Волынского, К. Чуковского, Н. Гумилева и пр.), предисловия к поэтическим книгам (А. Миропольского, Н. Клюева, Н. Львовой и др.), некрологи поэтов и людей, близких модернизму (К. Фофанова, О. М. и М. С. Соловьевых и др.).

За пределами издания остались историко-литературные труды Брюсова (о русских поэтах XIX века, об армянской, латинской, французской и других литературах), статьи по теории литературы, в том числе и стиховедческие работы, рецензии на переводы иноязычных авторов на русский язык (в том числе и столь важные, как отзывы об «Иммортелях» Эллиса, статьи «Фиалки в тигеле», «О Максе Волошине и древнем змее», «Верхарн на прокрустовом ложе» и мн. др.), рецензии на книги не художественные — политические, исторические, спиритические и пр., статьи и эссе, не затрагивающие специально вопросов литературных: военные корреспонденции, политические статьи, статьи о живописи, театре и т. д. Не представлена в книге информационная работа Брюсова в журнале «Весы», а также различные отчеты, в том числе и явно нуждающиеся в переиздании отчеты о религиозно-философских собраниях; письма в редакции, в том числе и коллективные; ответы на различные анкеты; годовые обзоры русской литературы, печатавшиеся на страницах английского журнала «Athèneum» (их русский текст реконструирован С. Ильевым и опубликован: Чтения—80). Не включены, наконец, статьи, не публиковавшиеся Брюсовым при жизни, в том числе и принципиально важные, т. к. основной целью издания было показать Брюсова как передового бойца литературы, как действующего критика, совершенно определенно декларировавшего свою позицию urbi et orbi. Эти статьи, а также прочие архивные материалы использованы лишь в комментариях.

Комментарий академического типа в издании такого рода, который, бесспорно, для многих читателей был бы необходим, потребовал бы чрезвычайно большого объема, так как эрудиция Брюсова была весьма велика и пользовался ею он иногда неумеренно, подавляя читателей лавиной имен, фактов, дат, цитат (при этом нередко приводимых по памяти, не вполне точно). Особых пояснений потребовали бы многие идеи Брюсова-историка и Брюсова-литературоведа, активно используемые им в критике, но отвергнутые сегодняшней наукой. Объем и характер издания делают такой характер комментария невозможным, потому примечания ограничиваются указанием на первую публикацию статьи и фиксацией ее дальнейшей литературной судьбы (перепечатки, создание новых редакций и пр.), затем следует сжатый историко-литературный комментарий, задачей которого является помещение статьи или рецензии,

буде это необходимо, в контекст литературной ситуации и воззрений Брюсова на данный предмет, а также отмечается реакция современников (в том числе и «героев» статьи) на эту работу,— естественно, не в полном объеме, а в наиболее ярких образцах. Даются также отсылки к работам исследователей, подробно изучивших ту или иную проблему, связанную с текстом. Реальный комментарий резко ограничен и сводится, как правило, к пояснению тех имен и литературных явлений, которые имели для Брюсова принципиальное значение. Не комментируются имена лишь упоминаемые, не раскрываются источники цитат, оставлены без комментария те имена и факты, которые понятны из контекста статьи. Отсутствие комментария к личным именам также означает, что об этих лицах не удалось найти никаких данных, помимо называемых Брюсовым.

Тексты статей и рецензий, печатаемых в данном томе, даются, как правило, по первой публикации. Единичные исключения оговариваются в комментариях. Составителями не проводилось специальной сверки с архивными источниками и с книгой «Далекие и близкие» (М., 1912), являющейся наиболее полным собранием критических статей Брюсова, появившимся при его жизни,— отмечено лишь общее направление работы автора над текстом при включении его в книгу. Орфография всюду унифицирована (за исключением тех случаев, которые могут быть рассмотрены как свидетельство эволюции произношения — Рембо/Римбо, Вийон/Виллон — или же индивидуального употребления, как в диалоге «Здравого смысла тартарары», где фамилия Верхарна, в таком виде систематически употреблявшаяся Брюсовым, передается в форме «Верхарен»[1]); пунктуация оставлена брюсовская в тех случаях, когда за этим может быть прослежена авторская воля, во всех же остальных — она приведена к современным нормам. Опечатки исправлены без оговорок, немногочисленные редакторские конъектуры даны в ломаных скобках.

Учтена большая работа, проделанная Д. Е. Максимовым и Р. Е. Помирчим при составлении и комментировании 6-го тома собрания сочинений, и часть находок использована в примечаниях.

Основой для выявления публикаций послужила *«Библиография»* и дополнения к ней, содержащиеся в указателе «Русские советские писатели. Поэты», т. 4. М., 1981. Статьи расположены в хронологическом порядке их публикации, за исключением нескольких случаев, когда соединены вместе статьи, представляющие части единого замысла («Горестные заметы» или «Новые течения в русской поэзии»). Статьи, напечатанные в книгах, помещены в конце того года, когда книга выходила. Специальной работы по датировке статей не проводилось, т. к. наше издание представляет Брюсова как литературного деятеля своей эпохи и для нас важен не факт написания статьи, а факт ее публикации. Даты под статьями всюду принадлежат самому Брюсову.

Составители считают своей приятной обязанностью выразить благодарность Е. Н. Котрелевой, К. М. Поливанову, Л. М. Турчинскому и Р. Л. Щербакову за помощь в работе.

---

[1] См. статью Брюсова «Верхарн или Верхарен».— «Биржевые ведомости», утр. вып., 1916, 16 декабря.

СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В КОММЕНТАРИЯХ

«Библиография» — Библиография В. Я. Брюсова. 1884—1973. Сост. Э. С. Даниелян. Ереван, 1976.

В — журнал «Весы».

ГБЛ — архив В. Я. Брюсова в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ф. 386).

ДБ — Валерий Брюсов. Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912.

Дневники — Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927 (цитаты всюду сверены с оригиналом и печатаются с исправлениями).

ЗР — журнал «Золотое руно».

ЛН — «Литературное наследство» (с указанием тома).

ПР — журнал «Печать и революция».

РМ — журнал «Русская мысль».

СС — Валерий Брюсов. Собрание сочинений в семи томах. М., 1973—1975 (с указанием тома).

ХС — журнал «Художественное слово».

Чтения — сборники «Брюсовские чтения», с указанием года (например: *Чтения — 1973* — Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976).

1894—1903

О т и з д а т е л я. Русские символисты. Вып. I. Валерий Брюсов и А. Л. Миропольский. М., 1894. Без подписи. Предисловия Брюсова к трем сборникам «Русские символисты» являются — наряду с интервью «Московские декаденты» и двумя посмертно опубликованными статьями — «К истории символизма» (ЛН, т. 27/28) и «Апология символизма» (Ученые записки ЛГПИ, т. 4, вып. 2. Л., 1940) — своеобразными манифестами раннего русского символизма в том его изводе, который возникал среди московских авторов. Обзор откликов на появление всех трех сборников см. в предисловии к третьему выпуску («Зоилам и аристархам»), а также в статье Н. К. Гудзия «Из истории раннего русского символизма» («Искусство», 1927, № 4). Основные идеи, бегло сформулированные в предисловии «От издателя», были развиты в предисловии ко второму выпуску «Русских символистов». *Владимир Александрович Маслов* — псевдоним Брюсова.

М о с к о в с к и е д е к а д е н т ы. «Новости дня», 1894, 27 и 29 августа. Подпись — *Арсений Г⟨урлянд⟩*. По данным *«Библиографии»* (с. 237), интервью написано самим Брюсовым. См. также: *Дневники*, с. 18. *В последней книжке «Вестника Европы»* — Вл. С⟨оловьев⟩. Русские символисты. Вып. I. — «Вестник Европы», 1894, № 8. *А. Л. Миропольский* (наст. имя Александр Александрович Ланг, 1873—1917) — поэт, сотрудник «Русских символистов», сын известного московского книгопродавца. *Эрл Мартов* (наст. имя А. Бугон) — журналист, автор нескольких стихотворений во II и III выпусках «Русских символистов». *Петербургский кружок символистов* — имеются в виду А. М. Добролюбов и Вл. В. Гиппиус (см. во вступительной статье).

Д.— Александр Михайлович Добролюбов (1874—1944?) — поэт, религиозный деятель. См. о нем: Азадовский К. М. Путь Александра Добролюбова.— Блоковский сборник, III. Тарту, 1979. Брюсов долгое время очень высоко оценивал творчество Добролюбова, был издателем его «Собрания стихов» (М., 1900). *В. Даров* — псевдоним Брюсова. *М.* — псевдоним Брюсова, которым, среди прочего, подписан во втором выпуске «Русских символистов» перевод из С. Малларме. *Полный перевод «Романсов без слов» Верлена* — имеется в виду книга: Верлен П. Романсы без слов. Пер. Валерия Брюсова. М., 1894 (перевод, однако, не совсем полный).

Ответ. Русские символисты. Вып. II. М., 1894. Первоначальное название — «Profession de foi» (*Дневники*, с. 17). В этом предисловии наиболее полно высказаны основные положения той теории символизма, которая сложилась у Брюсова в первые годы его выступления в печати. В письме к В. К. Станюковичу от 21 ноября 1894 г. он писал: «Своей вступительной заметкой я окончательно недоволен» (*ЛН*, т. 85, с. 730).

Зоилам и аристархам. Русские символисты. Вып. III. Лето 1895 года. М., 1895. Без подписи. *Б.*— криптоним Брюсова. *Вл. С.*— Вл. Соловьев. Имеются в виду его рецензии на первый и второй выпуски «Русских символистов», по поводу второй из которых Брюсов 5 января 1895 г. писал В. К. Станюковичу: «Боже мой, он так уничтожил нас, что и клочьев не осталось» (*ЛН*, т. 85, с. 733). В статье «Еще о символистах», представляющей собой рецензию на третий выпуск «Русских символистов» («Вестник Европы», 1895, № 10) , Соловьев не только анализировал сборник, но и пародировал стихи символистов.

Предисловие ⟨к первому изданию книги «Chefs d'oeuvre»⟩. Валерий Брюсов. Chefs d'oeuvre. Сборник стихотворений. (Осень 1894— весна 1895). М., 1895. Сборник представлял собой книгу несимволических стихотворений Брюсова (см. об этом в предисловии ко второму изданию), но намеренно эпатажное предисловие и уже сложившаяся репутация поэта заставили увидеть в книге одно из примечательных явлений именно символизма. См. в письме Брюсова к В. К. Станюковичу от 17 сентября 1895 г.: «Бесконечно возмутило всех предисловие. Признаюсь, я там пересолил немного» (*ЛН*, т. 85, с. 737; ср. письмо к нему же от 28 июля 1896). Подробнее об истории сборника см.: *СС*, т. 1, с. 571—573. Эпиграфы — из стих. А. А. Фета «Как мошки зарею...» и Ф. И. Тютчева «Silentium».

Предисловие ⟨ко второму изданию книги «Chefs d'oeuvre»⟩. Валерий Брюсов. Chefs d'oeuvre. Изд. 2-е, с изменениями и дополнениями. М., 1896. По поводу этого предисловия Брюсов писал В. К. Станюковичу в конце 1898 г., вспоминая события предыдущих лет: «Друзья либо разъехались, ⟨...⟩ либо я с ними рассорился по поводу предисловия ко 2 изданию «Chefs d'oeuvre» (*ЛН*, т. 85, с. 745). Эпиграф — из стих. А. С. Пушкина «Поэту».

Предисловие к «Me eum esse». Валерий Брюсов. Me eum esse. Новая книга стихов. М., 1897. См.: *СС,* т. 1, с. 580.

Предисловие ⟨к книге «Tertia Vigilia»⟩. Валерий Брюсов. Tertia Vigilia. Книга новых стихов. 1897—1900. Об истории книги см.: *СС*, т. 1, с. 588—589. Философ В. А. Кожевников писал Брюсову 8 декабря 1900 г.: «...в своем кратком и многосодержательном предисловии к «Tertia Vigilia» Вы мастерскою рукою очертили вокруг Вашего творчества магическую линию, *в пределы* которой нет доступа никакой *объективной* критике, тогда как, наоборот, *за пределами* этого магического круга произведения творчества, так понимаемого, открыты всем наслаждениям со стороны *субъективного* произвола вкуса и настроения читателей, которые могут, пожалуй, подумать, что Ваша Magna Charta художественной свободы слова дает права на последнюю не одному художнику, но и воспринимающему его произведения» (*ГБЛ*).

Поэзия Владимира Соловьева. «Русский архив». 1900, № 8. В значительно переработанном виде — *ДБ* под загл. «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии». Отношение Брюсова в ранний период творчества к Вл. Соловьеву исследовано (см.: Кульюс С. К. Ранний Брюсов о поэзии и философии Вл. Соловьева.— Блоковский сборник, VI. Тарту, 1985), причем делается вывод: «В 1900—1901 гг. Брюсов вообще близок к тому, чтобы назвать Вл. Соловьева учителем». По поводу данной статьи Брюсову писал Ю. И. Айхенвальд: «Ваш прекрасный и глубокий этюд о поэзии Соловьева доставил мне истинное удовольствие; он написан в таком же духе, в каком Соловьев писал о других поэтах» (*ГБЛ*).

⟨Интервью о пьесе П. Д. Боборыкина «Накипь»⟩. «Русский листок», 1900, 12 октября. Пьеса П. Д. Боборыкина (1836—1921) «Накипь» была поставлена в Малом театре. На вопросы газеты ответили также М. А. Врубель, С. А. Поляков, М. А. Дурнов, А. Н. Емельянов-Коханский. В октябре 1900 г. Брюсов записал в дневнике: «После представления «Накипи» посетил нас, декадентов, интервьюер — Жданов. Я было принял его очень надменно и стал ломаться, играя роль «Валерия Брюсова»; но оказалось, что он больше, нежели я думал. ⟨...⟩ Интервью появилось в № «Русс. Листка». Лучшее сказано, конечно, Дурновым» (*Дневники*, с. 92).

«Песни любви и печали» Д. Ратгауза. «Дело и отдых», 1902, № 11. Подпись — *Аврелий*. Для Брюсова, как и для других поэтов-символистов, творчество Даниила Максимовича Ратгауза (1868—1937) было примером банальности. В последующих рецензиях на произведения Ратгауза Брюсов пользовался примерами из данной статьи.

Ко всем, кто ищет. А. Л. Миропольский. Лествица. М., [1902]. В этом предисловии наиболее развернуто высказаны представления Брюсова о связи между художественным творчеством и спиритизмом. В молодости Брюсов, как и Миропольский, активно занимался проблемами спиритизма, участвовал в сеан-

сах и вел дневники наблюдений, сотрудничал в спиритическом журнале «Ребус», рецензировал различные книги по оккультизму и спиритизму. Однако, насколько можно понять из разных свидетельств самого Брюсова, в его занятиях была не только истинная увлеченность, но и значительная доля мистификаторства, игры, что подчеркнуто и статьей «Наши декаденты». Предисловие вызвало довольно многочисленные отклики (*«Библиография»,* по указателю).

Наши декаденты. «Московские ведомости». 1902, 10 декабря. Подпись — *В. Б.* Статья носит явно мистификаторский характер.

Ив. А. Бунин. Новые стихотворения. «Новый путь», 1903, № 1. Подпись — *Аврелий.* Отношения Брюсова и Бунина выстраиваются в развернутый сюжет, где присутствовали и обоюдное восхищение, и чрезвычайно резкие отзывы (см., напр.: Бунин И. Собр. соч. в 9 томах, т. 9. М., 1967, с. 286—288 и приведенную нами во вступительной статье запись Брюсова). Их переписка опубликована: *ЛН*, т. 84, кн. 1 и 2. См. также: Цебоева М. П. В. Брюсов о поэзии И. Бунина (Пометы Брюсова на сборниках стихов И. Бунина) — *Чтения — 1980.* Комментируемая статья была одной из причин резкого расхождения Бунина с издательством «Скорпион» и с символистами, с которыми он сотрудничал в конце XIX и самом начале XX в.

М. А. Лохвицкая. Стихотворения. Т. IV. «Новый путь», 1903, № 1. Подпись — *Аврелий. Мирра Лохвицкая* (наст. имя Мария Александровна, по мужу Жибер, 1869—1905) — популярная в 1890-е годы поэтесса. В январе 1903 г. Брюсов записывал в дневнике воспоминания о визите в Петербург в декабре 1902 г.: «В другую пятницу у Случевского были дамы и позорных анекдотов не рассказывали. Была Лохвицкая. Она постарела, обабилась, обельфамилась, груди отвисли. Я только что написал злую рецензию на ее сборник. Чтобы смягчить будущее впечатление, я подсел к ней и рассказал все, что писал, в виде речи. Она удивлялась. После говорили с ней о садизме, и это было довольно интересно» (*Дневники*, с. 126—127).

⟨М. С. и О. М. Соловьевы. Некролог⟩. «Новый путь», 1903, № 2. Без подписи. Семья Соловьевых была одним из центров культурной жизни Москвы, причем особое значение имели их связи с символистами, как старшего поколения (помимо Брюсова с ними состояла в переписке З. Н. Гиппиус), так и младшего. Постоянным гостем в их доме был Андрей Белый (и вспоминал об этом в мемуарах и поэме «Первое свидание»), они первыми начали пропагандировать в Москве стихи Блока, их сын — Сергей Михайлович — стал заметным поэтом младшего символизма. Подробнее см.: *ЛН*, т. 92, кн. 1, с. 222—248, 308—413; *ЛН*, т. 92, кн. 3, с. 176—178, 186—189; *Дневники* (по указателю). Брюсов также написал заметку «Похороны М. С. и О. М. Соловьевых» («Русский листок», 1903, 19 января).

Вяч. Иванов. Кормчие звезды. «Новый путь», 1903, № 3. В переработанном и дополненном виде — *ДБ.* О взаимоотношениях Брюсова и Иванова подробнее см.: *ЛН*, т. 85, с. 428—545, особенно в предисловии С. С. Гречиш-

кина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова. Брюсов рецензировал все дореволюционные сборники стихов Иванова; Иванов, в свою очередь, приготовил рецензию на книгу Брюсова «Urbi et Orbi», оставшуюся неопубликованной (*ЛН*, т. 85, с. 543), а также выступил с речью о творчестве Брюсова («Утро России», 1916, 17 марта). Об отношении Иванова к Брюсову в начале двадцатых годов см.: Альтман М. С. Из бесед с поэтом В. И. Ивановым.— Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 209. Тарту, 1969. Если стихи Иванова Брюсов всегда оценивал очень высоко, то теоретические взгляды вызывали достаточно острую полемику (в имплицированном виде — в статьях о «мистическом анархизме», а в развернутом — в статье «О «речи рабской», в защиту поэзии»). Данной рецензией Иванов остался недоволен и, получив в 1911 г. новую редакцию ее, предназначавшуюся для *ДБ*, написал Брюсову обиженное письмо, высказав ряд существенных претензий (*ЛН*, т. 85, с. 532—533).

Н. Н. Баженов. Психиатрические беседы на литературные и общественные темы. «Новый путь», 1903, № 6. Подпись — *Аврелий*. Рецензия направлена против регулярных в конце XIX и самом начале XX в. попыток представить авторов «новой поэзии» если не вполне психически больными, то, во всяком случае, полусумасшедшими. В пародийном ключе Брюсов писал об этом в статье «Наши декаденты», здесь же он серьезно демонстрирует малограмотность подобных представлений, восходящих, в конечном счете, к работам известного психиатра Макса Нордау. Николай Николаевич *Баженов* (1857—1923) — известный психиатр, приват-доцент Московского университета. В ноябре 1902 г. Брюсов записывал в дневнике: «...мило беседовали мы с Саблиным и... Баженовым. Сей последний интереснее, чем можно было думать» (*Дневники*, с. 123).

Предисловие ‹к книге «Urbi et Orbi»›. Валерий Брюсов. Urbi et Orbi. Стихи 1901—1903 гг. М., 1903. Последнее предисловие к книге стихов, носящее манифестирующий характер. Подробнее о книге см.: *СС*, т. I, с. 604—606.

Бальмонт. «Мир искусства», 1903, № 7—8. В переработанном и значительно сокращенном виде — *ДБ*. Начальная часть статьи помещена в *ДБ* в виде особого приложения. К. Д. Бальмонт был одним из ближайших соратников Брюсова по символизму, что, однако, не исключало резкой полемики между ними, иногда доходившей едва ли не до полного отрицания того или иного произведения. Помимо опубликованных в данном издании статей (в *ДБ* они были сгруппированы в определенную последовательность, показывавшую эволюцию отношения Брюсова к поэзии Бальмонта) см. также обобщающую статью «Что же такое Бальмонт?» (*СС*, т. 6), при жизни не опубликованную. Бальмонт писал о Брюсове в статье «Наше литературное сегодня» (*ЗР*, 1907, № 11—12) и ряде рецензий. Об отношениях Бальмонта и Брюсова см.: Анчугова Т. В. Брюсов-критик (статьи В. Я. Брюсова о К. Д. Бальмонте).— *Чтения — 1971;* Ковалева Т. В. Брюсов о Бальмонте.— В. Брюсов и литература конца XIX — XX в. Ставрополь, 1979; Она

же. Брюсов о поэтическом мастерстве Бальмонта.— Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983; Мирза-Авакян М. Л. Из неопубликованной переписки В. Я. Брюсова.— *Чтения — 1971;* Нинов А. А. Так жили поэты... — Нева, 1978, № 6—7; 1984, № 10; Он же. Брюсов и Бальмонт.— *Чтения — 1980.*

Статья не прошла незамеченной. Так, о ней писал Блок (Собр. соч. в 8 томах, т. 5, с. 546). Вяч. Иванов в письме к Брюсову от 11 октября/29 сентября 1903 г. говорил: «Не во всем, впрочем, я с вами согласен. Так, например, я ставлю Бальмонта выше Фета, невозможным считаю его сравнение с Тютчевым (как величиной другого порядка и не лермонтовской филиации), а стих Бальмонта: «предо мною другие поэты — предтечи» звучит для меня как богохуление. Неправы вы, на мой взгляд, и в оценке бальмонтовских rhythmes brisés: сошлюсь на чудесную ритмику «Старого дома» — этой гениальной вещи. Кажется мне, что стих и *стиль* Бальмонта в последних произведениях сгущается и консолидируется, приобретает более насыщенный колорит — и что наш поэт далеко не исполнил еще своих граней. Но его четыре стихии хорошо определены,— хотя и не родственны ему им любимые Кальдерон, По и Бодлер» (*ЛН*, т. 85, с. 438). Грубо пародировал статью В. Буренин («Новое время», 1903, 26 сентября).

1904—1908

Ключи тайн. *В*, 1904, № 1. Статья с наибольшей отчетливостью формулирует теоретические воззрения Брюсова на сущность искусства и на принципы современного искусства, прежде всего — символистского. Как теоретический трактат, статья вписывается в ряд, открытый книгой «О искусстве» (*СС*, т. 6) и статьей «Истины. Начала и намеки» (там же). Более подробно эволюция взглядов Брюсова на искусство изложена в статье Д. Е. Максимова «Брюсов-критик» (там же, с. 10—20). Как обоснование принципов символистского искусства статья рассмотрена в книге Эллиса «Русские символисты» (М., 1910, с. 157—160), причем определенно прочерчена ее связь с предисловием к книге «Tertia Vigilia». Текущей критикой статья рассматривалась как манифест символизма (см. *«Библиография»*, по указателю). По выходе «Ключей тайн» наиболее принципиальные проблемы, поднятые в статье, были обсуждены в переписке с Вяч. Ивановым (*ЛН*, т. 85, с. 442, 446—447). При этом обсуждении, несмотря на внешне выраженное согласие, выявилось принципиальное несовпадение взглядов «старших» и «младших» символистов на искусство. Литературная позиция Брюсова как основателя «Весов» — объединяющего органа всего русского символизма — включала в себя не только собственные взгляды, но и некоторые уступки (заключительная часть статьи) «младшим». Однако Вяч. Иванов твердо определил точку расхождения: «Ключи тайн» предполагают как тайну некоторую истину — объект познания. Мифотворчество само налагает свою истину; соответствия же ее объективной сущности вещей вовсе не испытует. Оно воплощает постулаты сознания и, утверждая, творит. Поэтому искусство для меня преимущественно творчество, если хотите — миротворчество — акт само-

утверждения и воли,— действие, а не познание (какова и вера)...» (там же, с. 447).

В лекции, послужившей основой для статьи, первоначальное завершение было иным. Имя Шопенгауэра не упоминалось, и текст оканчивался так: «В своих замечательных исследованиях Потебня показал, что слово создалось первоначально вовсе не для общения людей между ними, а для уяснения себе своей мысли. Искусство есть особая форма постижения мира — не в его явлениях, подлежащих изучению научными путями, разумом, рассудком, трезвой мыслью, а в его сущностях» (*СС*, т. 6, с. 585—586). В письме к С. А. Венгерову от 16 декабря 1910 г. Брюсов писал: «...давно я с этой статьей не согласен» (*ЛН*, т. 85, с. 311). Je suis belle... — в переводе Брюсова:

О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.
. . . .
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

(Бодлер Шарль. Цветы зла. М., 1970, с. 35; впервые: Французские лирики XIX века. Пер. в стихах и библиографические примечания Валерия Брюсова. СПб., 1909).

Георгий Чулков. Кремнистый путь. *В*, 1904, № 1. Подпись — *Аврелий*. Георгий Иванович *Чулков* (1879—1939) — поэт, прозаик, драматург, литературный критик. Будучи активным деятелем символистского движения, он претендовал на место в первых рядах литературы, что явно не подтверждалось творчеством, поэтому оценки его деятельности со стороны авторов, близких «Весам», колебались от скептических (как в данной рецензии) до чрезвычайно резких. Так, 26 мая 1910 г. Брюсов писал Вяч. Иванову: «В Георгии Чулкове мы никак не можем видеть «литературного противника»; он был и остается для нас «литературным хулиганом» (*ЛН*, т. 85, с. 528). Подробнее о Чулкове см. вступительную статью А. В. Лаврова к его переписке с Блоком (*ЛН*, т. 92, кн. 4). Письма Брюсова к Чулкову опубликованы самим адресатом: Памяти П. Н. Сакулина. М., 1931; в отрывках — Чулков Г. Годы странствий. М., 1930.

Л. Мельшин (П. Ф. Гриневич). Очерки русской поэзии. *В*, 1904, № 1. Подпись — *Пентаур. Мельшин (Гриневич)* — псевдоним известного революционера и поэта Петра Филипповича Якубовича (1860—1911).

А. Л. Волынский. Книга великого гнева. *В*, 1904, № 2. Подпись — *Аврелий*. Аким Львович *Волынский* (Флексер, 1863—1926) — критик, искусствовед, один из ведущих деятелей журнала «Северный вестник», бывшего в 1890-е гг. объединяющим центром для многих символистов. Еще в 1901 г. Брюсов считал его одним из своих сторонников (см.: *Дневники*, с. 107). Подробнее об отношениях Волынского и редакции «Северного вестника»

к символистам см. в работах Д. Е. Максимова (Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930), П. В. Куприяновского (в сборниках: Русская литература XX в., сб. 1. Калуга, 1968; Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1978) и Е. В. Ивановой (в кн.: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века. 1890—1904. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982).

Альманах «Гриф». *В*, 1904, № 3. Подпись — *Д. Сбирко.* Издательство «Гриф», возникшее в 1903 г. и выпускавшее одноименные альманахи, рассматривалось Брюсовым не только как конкурент, нередко ставивший «Скорпион» в трудное положение, но и как организация, пропагандирующая творчество не первостепенных талантов, а авторов второго ряда и потому компрометирующая саму идею символизма. Именно этим было вызвано желание Брюсова не только постоянно полемизировать с «Грифом» и его изданиями, но и уличать авторов издательства в эпигонстве. См. запись февраля — марта 1903 г.: «С Грифами я познакомился так. Затеяли они издавать журнал. 〈...〉 Я пошел. Несколько десятков юношей занимались тем, что голосовали и большинством голосов принимали или отвергали свои стихи и рассказы. Я их заругал. 〈...〉 После встречался с ними в Кружке. Кажется, среди них нет никого истинно талантливых» (*Дневники*, с. 131). О многих авторах альманаха Брюсов писал специально. Александр Арнольдович *Койранский* (1884—1968) — поэт круга «Грифа», журналист и критик. Владимир *Линденбаум* — поэт-дилетант, автор книги «Уклоны» (Ярославль, 1905), издатель журнала «Перевал». Федор Александрович *Смородский* (1883—?) — второстепенный поэт. *Эллис* (Лев Львович Кобылинский, 1879—1949) — поэт-символист, теоретик символизма. О сложных взаимоотношениях Брюсова с Эллисом см.: Лавров А. В. Брюсов и Эллис.— *Чтения — 1973. Ник. Ярков* — псевдоним поэта Николая Ефимовича Пояркова (1877—1918).

Д. Ратгауз. Новые стихотворения. *В*, 1904, № 3. Подпись — *Аврелий.*

П. Э. Тайна. *В*, 1904, № 3. Подпись — *В. Б.*

Андрей Белый. Золото в лазури; Вяч. Иванов. Прозрачность. *В*, 1904, № 4. Перепечатано — *ДБ.* Сложные взаимоотношения Брюсова и Белого, выражавшиеся не только в сфере литературы, но и в жизни, рассматривавшиеся как отражение мистических функций обоих поэтов (см.: Гречишкин С. С., Лавров А. В. О биографических источниках романа Брюсова «Огненный Ангел».— Ново-Басманная, 19. М., 1990), наиболее подробно описаны в предисловии С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова к их переписке (*ЛН*, т. 85).

И. Рукавишников. Книга третья. Ник. Т — о. Тихие песни. *В*, 1904, № 4. Подпись — *Аврелий.* Иван Сергеевич *Рукавишников* (1877—1930) — поэт и прозаик, близкий к символистам. *Ник. Т — о* — псевдоним И. Ф. Анненского. В ответ на упреки С. М. Городецкого, что «символисты одного из благороднейших своих деятелей проглядели:

Иннокентий Анненский был увенчан не ими» («Аполлон», 1913, № 1, с. 47), Брюсов с гордостью писал: «Я отметил в свое время достоинства первой книги Анненского, не зная, кто ее автор» (*ЛН,* т. 85, с. 206).

А. Милорадович. Сказки, переводы и стихотворения. *В,* 1904 № 4. Подпись — *Пентаур*. Александра Александровна *Милорадович* — малоизвестный литератор начала XX века.

М. Криницкий. Чающие движения воды; С. Рафалович. Стихотворения; В. Голиков. Рассказы. *В*, 1904, № 5. Подпись — *Аврелий. Марк Криницкий* (Михаил Владимирович Самыгин, 1874—1952) — известный в начале века прозаик. 1 февраля 1895 г. Брюсов записывал: «Ближе сошелся с Самыгиным (Марк Криницкий) — весьма замечательная личность» (*Дневники,* с. 20). О круге их взаимных интересов могут дать представление два отрывка из писем Криницкого: «Я согласен: мы действительно «ищем большего», но в чем? в неродившемся ли еще будущем или в былом, жившем и нас с Вами выдвинувшем? 〈...〉 Я хочу окунуться в мир христианской мысли, упиваться духом его наивных и великих легенд, восстановлять подлинный смысл Евангелия, прислушиваясь к тайному трепетанию сердца этого дорогого мне мира. Было бы безрассудством зачеркнуть великий опыт святых отшельников только потому, что они сливали свои радости и печали с фантастическими образами легенд! Нет другого Евангелия кроме того, которое питало дух Божий в погибшей уже части человеческого рода. Не может книга впервые находить читателей после двухтысячелетнего жизненного применения. Христос или жил и живет, или книга о нем пустая мечта!» (письмо от 21 января 1897 — *ГБЛ*). «Я давно привык смотреть на Вашу жизнь как на глубокую философскую проблему высочайшей важности. Я следил за колебаниями Ваших настроений, усматривая в них более, чем субъективную игру Вашей фантазии. Я верил Вам, как больше никому из своих друзей, п〈отому〉 ч〈то〉 Вы решились так же, как и я, испытать всякую правду до конца» (письмо от 19 июля 1897 — *ГБЛ*). Сергей Львович *Рафалович* (1875—1943) — поэт и прозаик, близкий к символистам, сотрудник «Весов». Владимир Георгиевич *Голиков* (1874— не ранее 1917) — поэт и прозаик.

Н. Васильев. Тоска по вечности. *В,* 1904 № 6, Подпись — *Аврелий.*

А. Н. Емельянов-Коханский. Обнаженные нервы. *В,* 1904, № 7. Подпись — *Д. Сбирко.* Александр Николаевич *Емельянов-Коханский* (1871 — ?) — поэт и журналист, один из ранних декадентов. Рецензия Брюсова представляет собой попытку расчета с прежними ультрадекадентскими устремлениями как поэтов-эпигонов, так и своими собственными. В середине девяностых годов Брюсов дружил с Емельяновым-Коханским, принимал участие в разного рода «декадентских» выходках (см. записи в дневнике от 25 декабря 1895 и 8 апреля 1896 г.— *ГБЛ*). В книгу «Обнаженные нервы», вышедшую тремя изданиями, были включены стихотворения не только самого Емельянова-Коханского, но и Брюсова. О литературных взаимоотношениях двух поэтов см.: Тяпков С. Н. К истории первых изданий русских символистов.— «Русская литература», 1979, № 1.

Вехи. I. Страсть. *В,* 1904, № 8. Цикл «Вехи» в 1904 г. продолжения не получил, и в 1905 г. Брюсов начал его снова, с новой нумерацией и иной проблематикой. Отклик см.: Д. М⟨ережковский⟩. За или против? — «Новый путь», 1904, № 9. Вяч. Иванов писал Брюсову по поводу этой статьи: «Вехи. I» безусловно хорошо написаны; конечно, произведут смуту. Не могу отрицать, что важная и верная мысль могла бы быть трактована углубленнее» (*ЛН*, т. 85, с. 458—459).

Л. Гуревич. Седок. *В,* 1904, № 8. Подпись — *Пентаур.* Любовь Яковлевна *Гуревич* (1866—1940) — прозаик, литературный и театральный критик — сыграла видную роль в становлении русского символизма. В 1890-е годы она была редактором журнала «Северный вестник», пропагандировавшего символизм. Подробнее см.: Гуревич Л. Я. История «Северного вестника».— Русская литература XX века, т. 1. М., 1914; Гречишкин С. С. Архив Л. Я. Гуревич.— Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978.

Мире. Жизнь. *В,* 1904, № 8. Подпись — *Аврелий. Мире* — псевдоним Александры Михайловны Моисеевой (1874—1913). Н. Г. Чулкова вспоминала о ней: «В Москве она попала в кружок революционеров и стала пропагандисткой. В 1894 г. ее арестовали уже в Одессе. Три года она была в тюрьме. Освободившись, жила под гласным надзором в Кишиневе. Получила разрешение на выезд за границу и в 1896 году уехала в Швейцарию, была в Бельгии и Франции. В Париже она зарабатывала, позируя художникам. Она много увлекалась, много пережила любовных встреч и разлук, попадала в низы парижской жизни, была прачкой, привыкла пить абсент и вино и, попав в Гавр, побывала даже в доме терпимости, где кутила с матросами...» (ГБЛ, ф. 371, 6.1).

Н. М. Соколов. Русско-японская война. *В,* 1904, № 9. Подпись — *Пентаур.* Николай Матвеевич *Соколов* (1860—1908) — поэт и прозаик, цензор. Брюсов был знаком с ним (см.: *Дневники,* с. 54—55). Иногда он неверно отождествляется с другом И. Коневского Николаем Михайловичем Соколовым (187? — 193?).

Поэт противоречий. *В,* 1904, № 10. Перепечатано — *ДБ.* Брюсов был одним из первых, кто в полной мере оценил талант К. К. Случевского. 23 ноября 1899 г. он писал А. А. Курсинскому: «Знаешь, кого особенно ценю я сейчас? Verhaeren и Случевский — вот истинно и просто первые из современников моих, наших» (ЦГАЛИ, ф. 1223, оп. 1, ед. хр. 4). Брюсов и Случевский познакомились в конце 1898 г. (см.: *Дневники,* с. 54—55 и далее по указателю) во время одной из «пятниц» Случевского (об их истории см.: Азадовский К. М., Тименчик Р. Д. К биографии Н. С. Гумилева.— «Русская литература», 1988, № 2). См. также: Мирза-Авакян М. Л. Из неопубликованной переписки В. Я. Брюсова.— *Чтения — 1971.*

Ф. Сологуб. Книга сказок. *В,* 1904, № 11. Брюсов и Сологуб были знакомы с середины 1890-х годов, но особенно близки никогда не были. О характере их взаимоотношений свидетельствуют письма Брюсова к Сологубу (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976) и его жене Ан. Н. Чеботаревской (*ЛН,* т. 85). В ноябре 1904 г. Брюсов извещал Сологуба:

«Как хороша Ваша «Книга сказок»! Буду сам писать о ней в «Весах»» (Ежегодник..., с. 108). Впрочем, свои рецензии на книги Сологуба Брюсов ценил не очень высоко. На просьбу А. Н. Чеботаревской предоставить их для перепечатки в «Книге о творчестве Федора Сологуба» (СПб., 1911) Брюсов отвечал: «Мною написано о Федоре Кузьмиче несколько заметок, которые напечатаны частью в «Весах», частью в «Русской мысли». Все они довольно незначительны» (*СС,* т. 6, с. 613).

Андрей Белый. Возврат. *В,* 1904, № 12. Брюсов высоко оценил уже первую из опубликованных симфоний Белого, ознакомившись с нею еще в рукописи: «Брюсов считает «Симфонию» прекрасным произведением и уведомляет, что «Скорпион» печатает ее» (*ЛН,* т. 85, с. 328). Позже его мнение несколько изменилось (см.: там же, с. 346), но не настолько, чтобы интерес к симфониям утратился. Важно отметить, что рецензия писалась в момент обострения личных взаимоотношений Брюсова с Белым, едва не приведшего к дуэли в феврале 1905 г. Инскрипт Белого Брюсову на книге «Возврат» воспроизведен: *ЛН,* т. 85, с. 355.

Священная жертва. *В,* 1905, № 1. Одна из программных статей русского символизма (см., напр., отзывы Андрея Белого — *В,* 1908, № 5 и Эллиса — в его кн. «Русские символисты». М., 1910, с. 334—335). Ср. также письмо Вяч. Иванова к Брюсову (*ЛН,* т. 85, с. 473). *Tout passe...*— в переводе Н. Гумилева.

Все прах. Одно, ликуя,
Искусство не умрет.

(«Аполлон», 1911, № 9).

Виктор Гофман. Книга вступлений. *В,* 1905, № 1. Первый из довольно многочисленных отзывов Брюсова о поэзии Виктора Викторовича *Гофмана* (1884—1911), подробно проанализированных самим автором в «Моих воспоминаниях о Викторе Гофмане» (см. ниже). Ср. отзыв 1913 года: «Может быть, мне следовало более внимательно отнестись к Виктору Гофману. Я тоже *первый* начал печатать его стихи (в «Северных цветах»), но потом, под влиянием чисто личных отношений, несколько разошелся с ним как с человеком и некоторое время просто ⟨?⟩ *не настаивал* на его сотрудничестве в «Весах» (*ЛН,* т. 85, с. 207). Более подробно об этом почти забытом поэте см. в названных воспоминаниях Брюсова и биографическом очерке Вл. Ходасевича (Гофман В. Собр. соч., т. 1. М., 1917).

Зеленый сборник стихов и прозы. *В,* 1905, № 1. На беллетристику сборника Брюсов справедливо не обратил внимания (из нее заслуживает некоторого внимания лишь повесть В. Р. Менжинского, будущего председателя ОГПУ. См.: Дворникова Л. Я. Автор одного романа.— Встречи с прошлым, [вып. 4]. М., 1982). Однако отзывы о поэтах «Зеленого сборника», особенно о М. А. Кузмине и Ю. Н. Верховском, заносились Брюсовым в свой творческий актив: «Я «разыскал» М. Кузмина, тогда никому не известного участника «Зеленого сборника», и ввел его в «Весы» и «Скорпион». То же сделал я для его тогдашнего сотоварища Верховского, но в то же время определенно говорил, что его поэзия гораздо менее самостоятельна и менее значительна, чем поэзия

Кузмина» (*ЛН,* т. 85, с. 206). В январе 1906 г. Брюсов писал С. А. Полякову: «...нашел весь состав «Зеленого сборника», из которого *Верховский* и *Кузмин* могут быть полезны как работники в разных отношениях» (там же, с. 208). В дневнике М. А. Кузмина о знакомстве с Брюсовым сохранилась такая запись: «После обеда отправился к Каратыгиным, там были Нувель, Нурок, потом Брюсов, он очень приличен и не без charmés, только не знаю, насколько искренен. Тут были сплетни про «Руно», Иванова и Марго (М. В. Сабашникову-Волошину.— *Н. Б.*), он почему-то Юрашу (Ю. Н. Верховского.— *Н. Б.*) представлял совсем молодым, и потом заявил, что думает, что журнальная деятельность мне менее по душе. Но «Александрийские песни» будут в «Весах» не раньше апреля, положим, и если что вздумаю написать, чтобы прислал, и что «Весы» будут мне высылаться. Не знаю, насколько это верно, так как главной целью его было завербовать Юрашу» (ГПБ, ф. 625, № 718). Однако в искренности Брюсова убеждает его последующее отношение к Кузмину, о котором он писал З. Н. Гиппиус 27 декабря 1906 г.: «Я считаю Кузмина писателем настоящим, хотя и его «Крылья», и его «Элевзиппа» (см. «Золотое руно»), и его роман, который появится в «Шиповнике», и его рассказ, который мы премировали на конкурсе о дьяволе, и все, что он доселе писал,— вещами второстепенными. ⟨...⟩ Так как я в М. Кузмина — *верю,* то — по чистой совести — я мог дать место его повести в «Весах» (*ЛН,* т. 85, с. 686). Об отношении Брюсова к Михаилу Алексеевичу Кузмину (1872—1936) см. также: Cheron G. Letters of V. Ja. Brusov to M. A. Kuzmin.— Wiener slawistischer Almanach, Bd. 1. Wien, 1981. Юрий Никандрович *Верховский* (1878—1956) — поэт и переводчик. Владимир Михайлович *Волькенштейн* (1883—1975) — драматург, теоретик театра.

Сборник товарищества «Знание» на 1904 год. Кн. III. *В,* 1905, № 2. Подпись — *Пентаур.* Рецензия открывает длинный ряд полемики Брюсова с тем направлением русского реализма начала XX в., которое было представлено творчеством писателей, объединенных вокруг альманахов «Знание». Первые два альманаха в *В* рецензировали М. Пант⟨юх⟩ов (1904, № 5) и Ник. Ярков (Н. Е. Поярков — 1904, № 6). Полемика шла прежде всего вокруг произведений Горького и Л. Андреева. Довольно часто Брюсов оценивал творчество этих писателей несправедливо, что было вызвано прежде всего логикой литературной борьбы, не до конца прослеженной в советском литературоведении без полемических преувеличений. Среди многочисленных статей на эту тему отметим: Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы».— *ЛН,* т. 85, с. 276—278, 295; Ильинский А. Горький и Брюсов.— *ЛН,* т. 27/28; Литвин Э. С. Горький и Брюсов,— Труды Ленинградского библиотечного института им. Н. К. Крупской, т. II. Л., 1957. Письма Горького к Брюсову опубликованы: *ПР,* 1928, № 5. Письма Брюсова к Горькому: *ЛН,* т. 27/28; М. Горький. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1934; *ЛН,* т. 85. Об отношениях Брюсова и Л. Андреева см.: Ильев С. Л. Андреев и символисты.— Русская литература XX века. Сб. 2. Калуга, 1970; Сивоволов Б. М. Брюсов и Леонид Андреев.— *Чтения — 1971. Статья Вяч. Иванова — В,* 1905, № 3.

Альманах К-ва «Гриф». М., 1905. *В,* 1905, № 3. В данной рецензии следует отметить настороженное отношение к поэзии Блока, вообще характерное для ранних отзывов Брюсова, начиная с первого зафиксированного: «Он

из мира Соловьевых. Он не поэт» (Перцов П. Ранний Блок. М., 1922, с. 24). Однако важно, что это критическое отношение не мешало Брюсову в то же самое время давать ей как литературному факту высокие оценки и помещать в *В* восторженные отклики о стихах Блока (например, в рецензии Вяч. Иванова на «Стихи о Прекрасной Даме» — *В*, 1904, № 11 — или в статье Андрея Белого «Апокалипсис в русской поэзии» — *В*, 1905, № 4). Борис Александрович *Садовской* (Садовский, 1881—1952) — поэт и прозаик, литературный критик, постоянный сотрудник «Весов». *Тверской* —псевдоним поэта-дилетанта Генриха Арнольдовича Койранского. Александр Александрович *Смирнов* (1883—1962) — поэт-дилетант, впоследствии известный литературовед.

В. Стражев. Opuscula; Русский. Думы и песни; Владимир Ж. Бедная Шарлотта. *В*, 1905, № 3. Подпись — *Аврелий*. Виктор Иванович *Стражев* (1880—1950) — поэт, близкий к символистам. Воспринимался Брюсовым как откровенный эпигон. *Русский*, согласно «Словарю псевдонимов» И. Ф. Масанова,— поэт Леонид Ланцов. *Владимир Ж*.— Владимир Евгеньевич Жаботинский (1880—1940), писавший также под псевдонимом Altalena,— поэт, переводчик, известный еврейский общественный деятель.

Сборник товарищества «Знание» на 1904 г. Кн. IV и V; Нижегородский сборник. *В*, 1905, № 4. Подпись — *И. Смирнов*. Сергей Иванович *Гусев-Оренбургский* (1867—1963) — прозаик. Евгений Николаевич *Чириков* (1864—1932) — писатель и публицист. Николай Дмитриевич *Телешов* (1867—1957) — писатель и общественный деятель, организатор кружка писателей «Среда». Давид Яковлевич *Айзман* (1869—1922) — прозаик и драматург. *Скиталец* (Степан Гаврилович Петров, 1868—1941) — поэт и прозаик. Иван Алексеевич *Белоусов* (1863—1930) — поэт, прозаик, переводчик, мемуарист. Татьяна Львовна *Щепкина-Куперник* (1874—1952) — поэтесса и переводчица. Александр Александрович *Лукьянов* (1871—1942) — поэт и переводчик.

К. Бальмонт. Собрание стихов, т. I; К. Бальмонт. Литургия Красоты. *В*, 1905, № 4.

С. Маковский. Собрание стихов. *В*, 1905, № 4. Сергей Константинович *Маковский* (1878—1962) — поэт, художественный критик, впоследствии редактор журнала «Аполлон». Когда Л. Н. Вилькина попрекнула Брюсова: «Что Вас угораздило так расхвалить Маковского? Вот нелепость! Хлопушки — не стихи»,— он отвечал ей: «Вы находите, что я расхвалил хлопушки Маковского. Бог с Вами, помилосердуйте! Что за похвала, когда больше всего говорится о виньетках и формате книги, о самих же стихах только, что они соперничают с Буниным и близятся к Эредиа. Не желаю себе такой похвалы» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976, с. 133—134).

В защиту от одной похвалы. *В*, 1905, № 5. Статья является ответом Брюсова на статью Белого «Апокалипсис в русской поэзии» (*В*, 1905, № 4). На нее Белый отвечал статьей «В защиту от одного нарекания» (*В*, 1905, № 6).

При достаточной резкости полемики (Брюсов писал С. А. Полякову: «Статья моя о Белом, хотя и резка, но, на мой вкус, очень хороша. Если вам покажется, что ее неудобно печатать в «Весах», пошлю ее в «Вопросы жизни».— *ЛН*, т. 85, с. 332), она все же не служила знаком разрыва Брюсова с творческими устремлениями младших символистов, спором с которыми она была вызвана. *П. Я.*— П. Ф. Якубович-Мельшин. *Рожественский* — вице-адмирал З. П. Рожественский, командовавший русской эскадрой в бою под Цусимой.

Тан. Стихотворения. *В*, 1905, № 5. Подпись — *Пентаур*. Владимир Германович *Тан-Богораз* (1865 — 1936) — поэт, этнограф и общественный деятель.

Сборник товарищества «Знание». Кн. VI. *В*, 1905, № 5. Подпись — *Пентаур*. Эта рецензия — одна из наиболее несправедливых в брюсовской критике, т. к. очень низко оцененная им повесть А. И. Куприна «Поединок» до сих пор является широко популярной.

Л. Семенов. Собрание стихотворений. *В*, 1905, № 6. О Леониде Дмитриевиче *Семенове-Тянь-Шанском* (1880—1918), поэте-символисте, после 1905 г. ушедшем «в народ», см.: Минц З. Г. Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки».— Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 414. Тарту, 1977. Брюсов познакомился с ним в конце мая 1903 г.: «У меня был Леонид Дм. Семенов, поэт из «Нов. Пути». Красивый юноша, среднего таланта, довольно самоуверенный, читал свои неважные стихи и очень прославлял какого-то поэта Полякова» (*Дневники*, с. 132—133).

И. Ф. Геннгин. Прибалтийские напевы. *В*, 1905, № 6. Подпись — *А*.

А. К. Стихи. *В*, 1905, № 7. *А. К.* — поэт и литературовед Александр Алексеевич Кондратьев (1876—1967). Подробнее о нем см. в предисловии Р. Д. Тименчика к публикации его писем Блоку (*ЛН*, т. 92, кн. 1). Кондратьев был обижен этой рецензией, т. к. писал Брюсову 28 марта 1906 г.: «Любезность Ваша меня крайне смутила, и мне ничего другого не остается, как послать Вам с наддранием (собственноручным) мою рецензию на «Венок», которая должна была служить ответом на Вашу о стихах А. К. Статья эта должна была появиться в «Слове» и, кажется, была уже сдана в набор. [У Вячеслава Иванова я Вас о ней предупреждал.] Написана она была наскоро, под влиянием нехорошего чувства мести, за которое я теперь принужден себя наказать... Перцов вернулся из Москвы раньше, чем следует, и статью эту мне вернул, говоря, что ему ее печатать неудобно, т. к. Вы сотрудник «Слова»...» (*ГБЛ*. Слова в квадратных скобках зачеркнуты. Упоминаемая рецензия приложена к письмам.)

Арнольд Ариель. Мрак. *В*, 1905, № 7. Подпись — *Аврелий*.

П. Соловьева (Allegro). Иней. *В*, 1905, № 8. Поликсена Сергеевна *Соловьева* (1867—1924) — поэтесса и художница, сестра философа Вл. Соловьева. Первоначально Брюсов поручил эту рецензию Вяч. Иванову. Несколько

позже вызвалась писать Л. Н. Вилькина, и Брюсов отвечал ей: «Рецензию на Иней напишите Вы, очень прошу. Вяч. Ив. не имеет никаких притязаний на нее. Если я поручил ему, то лишь потому, что не видел никого другого, кто бы мог написать «сочувственно». (А бранить неловко, ибо Сережа Соловьев становится близким нашим сотрудником.) Сам же я считаю стихи милой Поликсены Сергеевны невинным, хотя и не совсем непритязательным вздором» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. с. 133). Однако впоследствии снова в качестве автора возникла кандидатура Вяч. Иванова (*ЛН*, т. 85, с. 475, 480). Прочитав брюсовскую рецензию, Вилькина писала ему: «Что это Вы так рассердились на Allegro? Я бы назвала ее стихи чисто женски поэтичными, почти жанровыми в своей женскости. До формы ли! А есть и хорошее:

Я — с моею огненной тоской,
Ты — с своею белою мечтою.—

Стихотворение это музыкально — сознайтесь. Вообще, Валерий, Вы какой-то бешеный в своих суждениях» *(ГБЛ)*.

Борис Халатов. Стих и душа. *В*, 1905, № 8.

Современные соображения. «Искусство», 1905, № 8. Одна из статей Брюсова, посвященных обоснованию свободы искусства в специфически брюсовском смысле (см. во вступительной статье).

Н. Голованов. Юлиан-Отступник; Н. Голованов. Искариот. *В*, 1905, № 8. Подпись — *В. Б.* Николай Николаевич *Голованов* (1867—1932) — поэт и драматург.

Одному развязному критику. *В*, 1905, № 9—10.

Н. М. Соколов. Второй сборник стихотворений. *В*, 1905, № 9—10. *Стародум* — псевдоним критика Николая Яковлевича Стечкина (1856—1906).

Энциклопедический словарь. Дополнительный полутом I. *В*, 1905, № 9—10. Подпись — *А*. Один из образцов информационной рецензии, чрезвычайно характерных для Брюсова нацеленностью на уловление и оценку влияния нового русского искусства через анализ упоминаний произведений и авторов этого искусства в широкой (не специфически модернистской) прессе и разного рода справочных изданиях.

Аполлон Коринфский. В лучах мечты. *В*. 1905, № 11. Аполлон Аполлонович *Коринфский* (1868—1936) — поэт, представлявшийся символистам безнадежной посредственностью.

Н. Гумилев. Путь конквистадоров. *В*, 1905, № 11. Перепечатано — *ДБ*. Эта рецензия послужила поводом к сперва заочному знакомству Брюсова и Гумилева. В первом из сохранившихся писем Гумилев писал: «Я Вам искренне благодарен за Ваше письмо и за то внимание, которым Вы меня дарите. Вы воскресили мою уверенность в себе, упавшую было после

Вашей рецензии. Очень благодарю Вас за любезное приглашение участвовать в «Весах» *(ГБЛ)*. Переписка Гумилева и Брюсова в полном объеме готовится к печати, с существенными пропусками опубликована: Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма. [Paris], 1980.

Бельтов. За двадцать лет. *В*, 1905, № 11. Подпись — *Гармодий. Бельтов* — псевдоним Г. В. Плеханова.

К. Д. Бальмонт. Фейные сказки. *В*, 1905, № 12. В сокращенном и переработанном виде вошло в *ДБ* («К. Бальмонт. Статья третья»).

Сергей Рафалович. Светлые песни. *В*, 1905, № 12.

Горестные заметы. Цикл велся Брюсовым в 1906—1907 гг. Мы печатаем несколько заметок из этого цикла, выбранных из довольно значительного их числа (*В*, 1906, № 2, 7, 8, без подписи), а также небольшую статью в виде открытого письма «О «Горестных заметах», подписанную *«Доброжелатель»* (*В*, 1907, № 8), которая, во-первых, определяет характер и задачи этого раздела, во-вторых, вносит коррективы в непримиримый дух заметок и, в-третьих, практически завершает цикл.

Звенья. I. Сборник «Свободная совесть». «Понедельники». Лит. приложение к газете «Слово», 1906, 20 февраля. Цикл статей «Звенья» Брюсов печатал в литературных приложениях к газете «Слово», редактором которых был его старый соратник П. П. Перцов. Помимо двух публикуемых статей планировалась по крайней мере еще одна: «О Леониде I (т. е. Л. Н. Андрееве — *Н. Б.*) для Звеньев пишу (в самом деле)». О первой из публикуемых статей он писал Перцову 2 февраля 1906 г.: «Завтра высылаю Вам первое «Звено» — о «Свободной совести»; в скором времени после вышлю второе звено о «Золотом Руне». Затем будет перерыв в звеньях, ибо новых тем не предвидится» — и 17 февраля: «А первое «Звено» все же слабо, второе будет выковано лучше» (*ПР*, 1926, № 7, с. 45, 44).

Звенья. II. «Золотое руно». Там же, 27 марта. Появление в Москве нового символистского журнала, издававшегося Н. П. Рябушинским с большой роскошью и претензиями на исключительность, вызвало резкую полемику со стороны «Весов». Обстоятельства этой полемики изложены А. В. Лавровым (Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1984, с. 145—148). Вне журнальных трений, в газете Брюсов мог себе позволить умеренную оценку *ЗР* как издания, практически дублирующего *В* и потому не несущего в себе ничего принципиально нового, что, по его мнению, было необходимо для подлинно прогрессивного издания.

Вехи. III. Черт и Хам. *В*, 1906, № 3—4. Подпись — *Аврелий*. Цикл статей «Вехи» Брюсов вел в 1905—1906 гг. и посвящал его важнейшим явлениям идеологии искусства. Первая статья (*В*, 1905, № 11), «Свобода слова», была посвящена полемике со статьей В. И. Ленина «Партийная организация

и партийная литература», вторая — «Искания новой сцены» (*В*, 1905, № 12) — проблемам современного театра. В данной статье Брюсов начинает подводить итоги творческой деятельности одного из крупнейших русских символистов Д. С. Мережковского. Исключительно высоко расценивая его роль как теоретика, более прохладно Брюсов оценивал его прозу и уж совсем холодно — поэзию. 2 мая 1906 г. З. Н. Гиппиус писала Брюсову: «...вам ринулся писать Дм. С., тронутый вашей, действительно «умной», статьей о нем» *(ГБЛ)*.

Карл V. Диалог о реализме в искусстве. *ЗР*, 1906, № 4. Статья продолжает полемику с мистическими тенденциями внутри символизма, начатую в статье «В защиту от одной похвалы». Точку зрения самого Брюсова в наибольшей степени выражают слова «Автора». 3 июня 1906 г. об этой статье Брюсову писал Г. Г. Бахман: «В Карле V меня поразило *мастерство диалогов*. Это добрая старая школа — Diderot и немецк⟨их⟩ романтиков. Не что говорят Ваши лица важно — это все вздор — но *как* они говорят. А в искусстве вечно *как* будет над *что*» *(ГБЛ)*.

Вехи. IV. Факелы. *В*, 1906, № 5. Подпись — *Аврелий*. Сборник «Факелы» впервые в явной форме декларировал доктрину «мистического анархизма», с которой Брюсов вступил в решительную борьбу. Само содержание альманаха вызвало его серьезную критику. Выделяя «Балаганчик» Блока (в письме к П. П. Перцову от 5 апреля 1906 г. он отмечал: «Включаю после «Балаганчика» Блока в священное число семи современных поэтов: Сологуб, З. Гиппиус, Бальмонт, я, Вяч. Иванов, Белый, Блок...» — *ПР*, 1926, № 7, с. 45), стихи Вяч. Иванова и рассказ Л. Андреева, Брюсов писал: «Все остальное в «Факелах» (в том числе стихи мои и Б⟨ориса⟩ Н⟨иколаевича⟩) — дрянь, вещи, которые к искусству причислить нельзя никак. И никакого «мистического анархизма» не оказалось, а — просто тенденциозная беллетристика, во вкусе «Русского богатства». И эту старую, пережеванную мукý нам выдают за истинный хлеб, которым должно будто бы заменить очерствелый символизм! И эти «факельщики», подлинные реакционеры в искусстве, воображают себя прогрессистами и новаторами! Стыдно. Пишу все это, в более приличных выражениях, в «Весах» (Письмо к Блоку от 24 апреля 1906 г.— *ЛН*, т. 92, кн. 1, с. 494; ср. там же отрывок из письма к Г. И. Чулкову от 19 июня 1906 г.; ответ Блока на это письмо — Собр. соч. в 8 томах, т. 8, с. 152—153). Теория «мистического анархизма» вырабатывалась в круге идей Вяч. Иванова, но наиболее явно была высказана в статьях Г. И. Чулкова. Поэтому острие удара Брюсов и его единомышленники (прежде всего Андрей Белый и Эллис) направили против Чулкова, предпочитая в целях единства течения вовсе не полемизировать или полемизировать в редуцированной форме с Вяч. Ивановым и Блоком. Более подробно о принципах «мистического анархизма» в «Факелах» см.: *ЛН*, т. 85, с. 284—286; *ЛН*, т. 92, кн. 4, с. 374—377. На статью Брюсова в *В* возражал Вяч. Иванов («О «факельщиках» и других именах собирательных» — *В*, 1906, № 6). В письме к нему от 17 октября 1906 г. Брюсов так формулировал смысл всей полемики: «В проповеди, затеянной тобой с Георгием Ивановичем, мне видится нечто глубоко гибельное для того движения в литературе, которому я служу. В одной полемической статье ты воклицал: «Ибо ведь не тенденциозность же я защищаю!» Увы, мне кажется, что именно тенденциозность,— и я готов нападать на тебя с той же яростью, как

когда-то на критиков школы Михайловского. Я прямо вменяю себе в долг всеми средствами, вплоть до насмешки, бороться с «мистическим анархизмом» и твоим «неприятием мира» (*ЛН*, т. 85, с. 493—494; ср. там же письма Брюсова от 19 мая и Иванова от 3 июня 1906 г.). *К. Эрберг* (Константин Александрович Сюннерберг, 1871—1942) — поэт, философ, критик. *Осип Дымов* (Осип Исидорович Перельман, 1878—1959) — журналист, прозаик и драматург.

Д. Ратгауз. Полное собрание стихотворений. *В,* 1906, № 5. Перепечатано — *ДБ,* под загл. «Д. Ратгауз. Поэт банальностей».

Рафаил Соловьев. Философия смерти. *В,* 1906, № 5. Подпись — *А*.

«Золотому руну». *В,* 1906, № 5. Подпись — *Товарищ Герман.* Можно полагать, что данная статья была вызвана не столько собственными интенциями Брюсова, сколько логикой журнальной борьбы. Если в статье «Звенья. II» Брюсов оценивал направление *ЗР* достаточно спокойно, даже печатался в журнале, то З. Н. Гиппиус, укрывшаяся под псевдонимом «Товарищ Герман», очень резко расценила первый номер *ЗР* (*В,* 1906, № 2; в *«Библиографии»* статья приписана Брюсову), обвинив журнал в полной некультурности. На эту статью отвечал С. А. Соколов (Сергей Кречетов), больно уязвивший *В:* «...слишком уж недвусмысленно звучит в их словах нота оскорбленного монополизма» (*ЗР,* 1906, № 3, с. 132). Именно на его статью отвечал Брюсов, воспользовавшись тем же псевдонимом, что и Гиппиус. Игра с псевдонимами авторами расценивалась как удачная (17 июля 1906 г. Гиппиус писала Брюсову: «Товарищ Герман, однако, спрятался ловко. Не напишете ли еще чего-нибудь под этим псевдонимом? А потом опять бы я. Как хочется подсидеть это величественное явление, произведение чулковской кухни при позорноватом участии Вячеслава!» — *ГБЛ*), хотя и не осталась скрытой от противников. Кречетов оценил брюсовскую заметку так: «Весы» изругали меня паскудно. ⟨...⟩ Тон редкостно наглый»,— но отвечать не стал, оставив уже написанный «меморандум» в рукописи (см.: Русская литература и журналистика начала XX века. 1905—1917, с. 147—148). Следует отметить, что резкость полемики не помешала Брюсову печататься в *ЗР* до конца 1906 г.

Сборник «Знания», X *В,* 1906, № 6. Подпись — *Пентаур.*

Сборник «Северная речь». *В,* 1906, № 6. Подпись — *Аврелий.* Сборник был отправлен Брюсову Гумилевым, писавшим: «Недавно вышел тот сборник, о котором Вы меня спрашивали, и я посылаю его Вам вместе с этим письмом. Может быть, Вы напишете о нем рецензию. Составители были бы очень рады» (ГБЛ; почт. штемпель — 8 мая 1906). Трагедия И. Ф. Анненского «Лаодамия», которую Брюсов практически единственную анализирует в рецензии, тесно связана как с мифологией русского символизма вообще, так и с творчеством Брюсова, особенно с трагедией «Протесилай умерший». Подробнее см.: Силард Л. Античная Ленора в XX веке.— Studia Slavica. Budapest, 1982; Страшкова О. К. Три интерпретации мифа.— *Чтения — 1980.*

С. Головачевский. Мене Текел Парес. *В*, 1906, № 6. В оценке этой книги сходились все символистские издания. 10 мая 1906 г. С. А. Соколов от имени *ЗР* писал В. Ф. Ходасевичу: «Напишите о ней рецензию строк в 80, только, прошу, серьезную и без глума, хотя в общем, конечно, отрицательную. Он все же человек «почтенный» и сплеча хлестаться будет неудобно. Хорошо бы взять общую мысль, что есть «стихотворство» (фабрикация стихов), а есть «поэзия» — но это вещи разные» (ЦГАЛИ, ф. 537, оп. 1, ед. хр. 82).

Амари. Стихотворения. *В*, 1906, № 6. *Амари* —псевдоним поэта, прозаика и критика Михаила Осиповича Цетлина (1882—1945). Смысл псевдонима Брюсов разъяснил верно — à Marie, т. е. «к Марии», жене автора Марии Самойловне Цетлин.

Николай Морозов. Из стен неволи. *В*, 1906, № 6. Подпись — *Гармодий*. Николай Александрович *Морозов* (1854—1946) — революционер, ученый, писатель. О взаимоотношениях Брюсова с ним см.: Белов С. В. Я. Брюсов и Н. А. Морозов.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1964, № 4; Маргарян А. Валерий Брюсов и шлиссельбуржец Николай Морозов.— «Русская литература», 1965, № 1; Судебное преследование «Звездных песен». Из переписки Н. Морозова и В. Брюсова. Публ. Б. Внучкова.— «Вопросы литературы», 1976, № 7.

Кн. Андрей Звенигородский. Delirium tremens. *В*, 1906, № 6. Подпись — *В. Б.* Андрей Владимирович *Звенигородский* (1878—1961) — поэт, автор двух книг стихов, краевед и литературовед.

Вопросы. *В*, 1906, № 6. Без подписи. См. статьи «Звенья. II» и «Золотому руну».

А. Курсинский. Сквозь призму души. *В*, 1906, № 7. Перепечатано — *ДБ*. Александр Антонович *Курсинский* (1876—1919) — поэт и журналист, товарищ Брюсова по университету. Некоторое время заведовал литературным отделом в журнале *ЗР*.

Вехи. V. Мистические анархисты. *В*, 1906, № 8. Подпись — *Аврелий*. Подробнее о «мистическом анархизме» см. в прим. к ст. «Вехи. IV».

К. Бальмонт. Стихотворения. *В*, 1906, № 9. О реакции Бальмонта на эту статью см.: Орлов В. Перепутья. М., 1976, с. 204. Следует отметить, что Брюсов не включил эту рецензию в *ДБ* рядом с другими отзывами о книгах Бальмонта.

Евг. Тарасов. Стихи. *В*, 1906, № 9. Евгений Михайлович *Тарасов* (1882—1943) — пролетарский поэт, в ряде своих произведений близкий к символизму.

Г. Галина. Предрассветные песни. *В*, 1906, № 9. Перепечатано — *ДБ*. Глафира Адольфовна *Галина* (Эйнерлинг, 1873—1942) — поэтесса.

А. А. Трубников. Помнишь, бывало. *В*, 1906, № 9. Подпись — *В. Б.*

А. Рославлев. Красные песни. *В*, 1906, № 10. Подпись — *В. Б.* Александр Степанович *Рославлев* (1883—1920) — поэт, близкий к символизму, впоследствии — типичный представитель массовой поэзии. Ср. более позднее мнение Брюсова о характеристике творчества Рославлева в статье К. И. Чуковского «Третий сорт» (см. в наст. изд. рецензию на кн. Чуковского «От Чехова до наших дней»). Следует отметить, что в книге стихов «В башне» (СПб., 1907) Рославлев посвятил Брюсову стихотворение «Учитель», и тогдашняя критика единодушно назвала его подражателем Брюсова (см.. Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 231—232; «Образование», 1907, № 10, с. 77—79 и др.).

Родная поэзия. *В*, 1906, № 10. Подпись — *Пентаур.*

З. Н. Гиппиус. Алый меч. *ЗР*, 1906, № 11—12. Эта рецензия вызвала обмен мнениями между Брюсовым и Гиппиус. Отмечая некоторую резкость характеристик, Брюсов писал: «В № 11—12 «Золотого руна» вы найдете мою рецензию на «Алый меч», в общем *не* одобрительную. Когда я писал о вашей книге, я больше думал о своей (т. е. о книге рассказов и драматических сцен «Земная ось».— *Н. Б.*). Все упреки, какие я делал вам, я относил и к себе. Все недостатки, какие находил у вас, знал и у себя. Самой справедливой критикой на мою книгу было бы перепечатать мою рецензию, поставив вверху: Валерий Брюсов. «Земная ось»,— и зачеркнув конец, где говорится об ином значении вашей книги, которого у моей нет» (*ЛН*, т. 85, с. 689). В ответном письме от 8 января 1907 г. Гиппиус говорила: «Вы пишете, что «не извиняетесь» в своей рецензии обо мне,— но писать это — тоже как бы извинение; и прямо я удивилась. Во-первых,— я, должно быть, в детстве мамкой была ушиблена таким образом, что у меня отбило способность живо реагировать на какие бы то ни было печатные обо мне отзывы; что и кстати: за всю свою многотрудную жизнь мне пришлось бы пострадать! Это вообще. А во-вторых, в частности, я в вашей рецензии ничего плохого не вижу, объективно, и много хорошего. Может быть, вы даже и правы. Я пишу рассказы потому, что никак не могу не писать, и уж тут я покорна. Что выйдет» (*ГБЛ;* частично процитировано — *ЛН*, т. 85, с. 691).

Новые сборники стихов (К. Бальмонт и др.). *В*, 1907, № 1. Отдельные фрагменты перепечатаны в *ДБ* (о книге Бальмонта, о сборниках Бунина и Федорова) в других контекстах. Об отношении Брюсова к новым стихам Бальмонта в это время см. в письме к З. Н. Гиппиус от 27 декабря 1906 г. (*ЛН*, т. 85, с. 688). По поводу данной рецензии Брюсову 13 февраля 1907 г. писал Г. Г. Бахман: «Хороша Ваша статья — хотя не все суждения разделяю — о Злых Чарах. Очень хорошо определение «Гор⟨ящих⟩ Зданий» и «Будем как Солнце». И хорошо — щадящее сравнение с соловьем и с Фетом и чувство «Pietas», кот⟨орое⟩ сквозит к Бальмонту» (*ГБЛ*). Людмила Николаевна *Вилькина* (по мужу Виленкина, 1873—1920) — писательница-символистка, жена поэта Н. М. Минского. К 1900—1903 гг. относится увлечение Брюсова ею (см. запись в дневнике, относящуюся к декабрю 1902 г., и текст «Мои прекрасные дамы» — *ГБЛ*). Впоследствии к ней и ее литературной деятельности Брюсов

стал относиться весьма критически (см., напр., его рецензию на книгу сочинений Метерлинка в переводе Вилькиной — В, 1906, № 10, подписанную «Пентаур», что скрыло от Вилькиной автора). Первоначально предполагалось, что рецензию напишет Д. С. Мережковский. Узнав, что писать будет сам Брюсов, Вилькина отправила ему письмо: «Милый друг, чего же лучше! Я очень довольна, что вы будете писать о моих стихах. Вы всегда были моим одобрителем и печатали у себя в самые тяжелые для меня минуты. А писала вам о Мережк⟨овском⟩, п⟨отому⟩ ч⟨то⟩ он мне это поручил. Что ж, напишет в другом месте или о другой книге, которую хочу выпустить или весной или ранней осенью и куда войдут все стихи и все рассказы. А ведь в этой книге — только близкие моему сердцу. Мечтаю еще о книге, о страсти, о сладострастии. Ах, Валерий, как божественно-прекрасна страстность.— Махровый цвет» *(ГБЛ)*. Рецензия Брюсова оказалась в разноречии с отзывами других символистов — Андрея Белого («Перевал», 1907, № 3) и С. М. Соловьева *(ЗР*, 1907, № 1). По этому поводу он писал К. И. Чуковскому: «Статью о Вилькиной я писал «скрепя сердце». Но ведь должен же был кто-нибудь откровенно заявить, что она как поэт — бездарность (и очень характерная, очень совершенная бездарность)» (Чуковский К. И. Из воспоминаний. М., 1959, с. 445). О том же — в письме к А. Блоку от 16 февраля 1907 г.: «...меня упрекают за мои рецензии в № 1, но, клянусь, я писал именно то, что думал. Не мог я по чести хвалить деревяшки Людм⟨илы⟩ Ник⟨олаевны⟩, выдаваемые ею за сонеты, не мог, не мог, не мог!..» (*ЛН*, т. 92, кн. 1, с. 500), на что Блок отвечал: «С Вашим отзывом о сонетах Л. Н. Вилькиной я совершенно согласен» (Собр. соч., т. 8, с. 179). Подробнее об отношениях Брюсова и Вилькиной см. в предисловии С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова к письмам Брюсова к ней (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976). Александр Митрофанович *Федоров* (1868—1949) — поэт, прозаик и драматург, близкий к реалистам, однако нередко рассматривающийся как продолжатель импрессионистических традиций в литературе. К его творчеству конца 1890-х гг. Брюсов относился с интересом (см.: *СС*, т. 6, с. 617).

Новые сборники стихов (С. Городецкий и др.). *В*, 1907, № 2. Частично перепечатано (отзывы о «Яри», «Эросе» и «Нечаянной радости») в *ДБ* в других контекстах. Сергей Митрофанович *Городецкий* (1884—1967) — поэт, прозаик, критик, переводчик. Первый сборник его стихов «Ярь» был воспринят всеми поэтами-символистами как одно из наиболее ярких явлений современной русской поэзии. О последующих книгах Городецкого Брюсов отзывался со все убывающим энтузиазмом, несколько изменив этой тенденции в послереволюционные годы. Подробнее см.: Айвазян М. К. Быть судимым... по законам для немногих (В. Брюсов и С. Городецкий).— *Чтения — 1973*. Отзыв Брюсова о сборнике Блока «Нечаянная радость» вызвал благодарственное письмо Блока (Собр. соч., т. 8, с. 183—184). Пометы Брюсова на этой книге см.: *ЛН*, т. 27/28, с. 671. Относительно своей оценки сборника Вяч. Иванова «Эрос» Брюсов писал ему: «...мое отношение к тебе как к *поэту* выразилось в моей рецензии на «Эрос», где я прямо отказался судить тебя, признав тебя в числе тех, кто выше суда своих современников» (*ЛН*, т. 85, с. 500). Иван Иванович *Тхоржевский* (1878—1951) — известный переводчик с многих языков.

«З о л о т о е р у н о», 1 9 0 7, № 1 и 2. *В*, 1907, № 3. Подпись — *Пентаур*. Брюсов писал 22 мая 1907 г. З. Н. Гиппиус: «Но оставим «Перевал» — от него, при наличности Сергея Кречетова, и ждать иного нельзя было, но вот «Руно». Уж с ним ли не бились: и объявления я им писал, и на четвергах разные элементарные истины вбивал в голову его плоскочерепных руководителей 〈...〉 — и что же! Результат: И. Сац, № Дьявола, № Нестерова, etc, etc, а попутно неподавание руки Курсинскому и просьба к Струве выйти из редакции, так как он приехал не в крахмальном воротничке! Бывать более на Новинском бульваре немыслимо, писать в «Руне» вряд ли возможно, и, кажется, очень прав Белый, что открыто ушел и снял свое имя» (*ЛН*, т. 85, с. 696). Коллективный отказ ряда писателей от сотрудничества в *ЗР* состоялся в августе 1907 г. (см: *В*, 1907, № 8, с. 78—79). *Maestro* — псевдоним В. В. Розанова. Статья *«Сатана в музыке»* была написана композитором И. А. Сацем. См. о ней также специальную заметку Брюсова «Писать или списывать?» (*В*, 1907, № 3).

Н о в ы е с б о р н и к и с т и х о в (С. С о л о в ь е в и д р.). *В*, 1907, № 5. Перепечатано — *ДБ*, в виде отдельных рецензий. Сергей Михайлович *Соловьев* (1885—1942) — поэт и критик, племянник Вл. Соловьева. Принадлежал к младшим символистам, был близким другом Белого и дружил с Блоком. Впоследствии — священник, переводчик, биограф Вл. Соловьева. Подробнее о нем см. вступительную статью Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова к публикации его переписки с Блоком (*ЛН*, т. 92, кн. 1). З. Н. Гиппиус откликнулась на эту рецензию в письме к Брюсову: «...мне нравится ваша рецензия о Соловьеве» (*ЛН*, т. 92, кн. 3, с. 287). Сам Соловьев расценил ее в письме к Г. А. Рачинскому от 10 сентября 1907 г. так: «...я оказываюсь в положении России под Севастополем. Брюсов на меня, Блок на меня, Эллис на меня, Андрей Белый колеблется. Но я более чем когда-либо ощущаю почву под ногами и спокойно иду к цели» (там же, с. 303). *Сергей Кречетов* — псевдоним Сергея Алексеевича Соколова (1879—1936), второстепенного поэта-символиста, владельца книгоиздательства «Гриф», издателя одноименных альманахов и журнала «Перевал», одно время — заведовавшего литературным отделом *ЗР*. Отзывы Брюсова о его стихотворениях были неизменно отрицательными, как, например, в письме к Андрею Белому от 5 декабря 1903 г.: «Не можете же вы не видеть, что Соколов — балаганный шут, неумело-бездарный шарлатан, в устах которого все самые истинные слова становятся фиглярством и пошлостью!» (*ЛН*, т. 85, с. 372). Подробнее о нем см. во вступительной статье К. Н. Суворовой к публикации его переписки с Блоком (*ЛН*, т. 92, кн. 1). Можно полагать, что оценка «Снежной маски» Блока была тесно связана с предварительным отзывом о ней Вяч. Иванова в письме к Брюсову: «Литературное событие дня — «Снежная маска» А. Блока, которая уже набирается в «Орах». Это два цикла стихов («Снега» и «Маски») — вместе 30 стихотворений. Я придаю им величайшее значение. По-видимому, это апогей приближения нашей лирики к стихии музыки. Блок раскрывается здесь 〈...〉 как поэт истинно дионисийских и демонических, глубоко оккультных переживаний» (*ЛН*, т. 85, с. 496). В контексте взаимоотношений Брюсова с Ивановым 1907 года эта оценка определенного антагониста в области идейных воззрений (23 июля Иванов писал: «Я не знаю, до какой степени простирается их («Весов».— *Н. Б.*) враждебность к литературным зачинаниям, с которыми связано мое имя» — там же, с. 499) должна была вызвать обратную реакцию. То, что

Иванову представлялось событием величайшего значения, Брюсов должен был оценить как «эпизод его жизни». 15—17 августа 1907 г. Блок писал об этой статье Андрею Белому: «...во мне — *все те же* огненные переживания (правда, «поднимающиеся с ледяных полей души», как написал недавно — по поводу «Снежной маски» — В. Я. Брюсов; за эти слова я глубоко благодарен ему, так как, почти не зная меня лично, он так тонко определил то, чего я сам бы не сумел)...» (Собр. соч., т. 8, с. 195).

Памяти Георга Бахмана. *В,* 1907, № 7. Без подписи. *Георг Бахман* (1852—1907) — поэт, преподаватель немецкого языка. Брюсов был близко знаком с ним, переводил стихи («Беседа», 1905, № 2), переписывался (одно письмо опубликовано: «Лит. критик», 1939, № 10—11). О Бахмане см. также в статье «Мои воспоминания о Викторе Гофмане».

Послесловие редакции. *В,* 1907, № 7. Без подписи. Послесловие к статье Антона Крайнего (З. Н. Гиппиус) «Братская могила», которая была написана по «наущению» Брюсова, писавшего ей 22 мая 1907 г.: «Неужели вы так и не напишете о «Тридцати трех уродах» вместе с «Трагическим зверинцем»? Ну кто же, если не вы? Хотя бы под забралом товарища Германа? А, может быть, еще и о XVI Сборнике Знания, где «Иуда» Л. Андреева и «Мать» Максима ⟨Горького⟩. Неужели не соблазнительно!» (*ЛН,* т. 85, с. 697). Защита «Крыльев» была вызвана уже устоявшимся мнением Брюсова (см. выше, в примечании к рецензии на «Зеленый сборник»). В письме к Брюсову от 11 августа 1907 г. Кузмин специально писал: «Благодарю Вас же как душу «Весов» за послесловие редакции к статье З. Гиппиус, так беспощадно меня поцарапавшей. Хорошо, что она «ничего не имеет против моего существования» («я ничего не имею против существования мужеложного романа и его автора»), но напрасно она перевирает стихи Пушкина (мои-то, Бог с ними)...» *(ГБЛ).*

М. Кузмин. Приключения Эме Лебефа; М. Кузмин. Три пьесы. *В,* 1907, № 7. По поводу этой заметки Кузмин писал Брюсову 11 августа 1907 г.: «Я Вам безмерно и глубоко благодарен за Ваш отзыв о моих книгах. Конечно, Вы сознаете сами, что некоторых слов Вашей заметки мне невозможно было читать без гордости и счастливого волненья, имея в виду, что эти строки писаны Вами» (ГБЛ). «Chansons de Bilitis» («Песни Билитис») — сборник стилизаций французского писателя Пьера Луиса, переведенный на русский язык А. А. Кондратьевым в 1906 г. Отзыв Брюсова об «Александрийских песнях» (впервые опубликованных в *В*) должен был особенно обрадовать Кузмина, т. к. он считал «Песни Билитис» произведением неудачным и сопоставление их с «Александрийскими песнями» должно было его задевать: «Во всем этом — ни капельки древнего духа, везде бульвар, кафешантан или еще хуже: и тем недостойней, что античность треплется для прикрытия подобной порнографии. Ну какой же это VI век!» (Блоковский сборник, 2. Тарту, 1972, с. 350).

Торжество победителей. *В,* 1907, № 9. Подпись — *В. Бакулин.* Появление статьи очевидно связано не только со статьей Аркадия Григорьевича *Горнфельда* (1867—1941), но и с теми дискуссиями о символизме, которые шли внутри течения, в частности — с теми положениями, которые печатно и в пись-

мах к Брюсову выдвигал Вяч. Иванов, писавший: «Ты читал все мои статьи, по мере их возникновения, и должен отчетливо знать, что оная доктрина проходит через них красною нитью, хотя бы начиная с «Копья Афины». «Кризис индивидуализма» уже дает ее готовой, еще до «Факелов». Мои искания искренни и как бы *органичны*» (*ЛН,* т. 85, с. 505). Особенно должно было уязвить Брюсова (и опровержение этого мнения — составить ближайший подтекст статьи) мнение Иванова о том, что *В* — «для тебя средство и орудие внешних воздействий на литературу и особенно на биржу литературных ценностей дня. ⟨...⟩ Умертвив журнал, в смысле органа идейного движения, обратив его в «Правительственный вестник» традиций и канонов одной маленькой литературной эпохи, которую ты настойчиво называл некогда «бальмонтовской», ты вместе с тем сумел сделать «Весы» более приемлемыми и интересными для «матушки-публики» (там же, с. 502). Отвечая на эти упреки, Брюсов и представляет устремления той литературной школы, которую он в данный момент возглавляет, как наиболее революционные и лишенные претензий на «торжество» в торговом смысле. Полемику с Брюсовым см. в статье Г. И. Чулкова «Разоблаченная магия» (*ЗР,* 1908, № 1).

Новые сборники стихов (К. Бальмонт и др.). *В,* 1907, № 10. Разделы о книгах Бальмонта и Городецкого перепечатаны в *ДБ* в других контекстах. Рецензия на «Жар-птицу» нуждается в сопоставлении с более ранним письмом Бальмонта к Брюсову от 15 декабря 1906 г.: «Ты пишешь: «Из внешностей я знаю, что ты был в Норвегии, что написал «Жар-Птицу»...» Поистине изумительно! Ты полагаешь, что написать «Жар-Птицу» есть некая внешняя обрядность моей жизни? Я в простоте сердца полагал, что ты возьмешь у Полякова рукопись и прочтешь ее. Я полагал также, что ты еще не настолько отдалился от Поэзии и от прежней своей способности воспринимать ее, чтоб не понять, что в данном случае ты имеешь дело с событием в Русской литературе. До «Жар-Птицы» у нас не было Славянского поэтического самосознания. В «Жар-Птице» оно впервые появилось. Дерзаю изъяснить тебе это. Вижу, что и «Злые Чары», если и не отнесены к моим «внешностям», все же не произвели на тебя столь «живого» впечатления, как мои революционные стихи, давшие тебе возможность совлечься с Парнаса для брани весьма поносной. Ты пишешь, что эти стихи показались тебе «оскорблением нашей общей святыни Поэзии». Но откуда у тебя, Валерий, такое старомодное понимание Поэзии, которое разрывает Поэта с его творчеством? Говоря о Поэте и видя его ошибки (допустим диалектически, что революционные мои стихи — ошибка), ты не нашел ничего лучшего, как говорить обо мне тоном Буренина. Я уверяю тебя, если доселе ты этого не знаешь, что Бальмонт довольно священное понятие в Русской поэзии, и говорить о нем в таком тоне, как позволяешь это себе ты, а также и безымянности из «Весов», это конечно унижает не меня, а говорящего так. Я отнюдь не «сержусь» на рецензию, о, нет, но я жалею тебя и жалею «Весы». Это нелитературно, это улично. Сумели же Любовь Столица и Курсинский поносить меня литературно в «Золотом Руне» (ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 3, ед. хр. 6). См. также в письмах Брюсова к З. Гиппиус (*ЛН,* т. 85, с. 688). Инскрипт С. Городецкого Брюсову на книге «Перун» воспроизведен: *ЛН,* т. 85, с. 206. Василий Васильевич *Башкин* (1880—1909) — второстепенный поэт и прозаик.

Всем сестрам по серьгам. *В*, 1908, № 1. Подпись — *В. Бакулин.* Редактором альманаха был Анатолий Андреевич *Бурнакин* (ум. 1932), впоследствии постоянный автор «Нового времени». О Брюсове он писал также в книге «Трагические антитезы» (М., 1910). Статья о «Белом камне» вписывалась для Брюсова в более широкую перспективу, что показывает сравнение эпигонов символизма с экспроприаторами-мошенниками, употребленное им еще в мае 1907 г. в письме к З. Н. Гиппиус (*ЛН*, т. 85, с. 696) по отношению к *ЗР*, «Перевалу» и другим изданиям. После появления комментируемой статьи в редакцию «Весов» обратился литератор Б. А. Грифцов: «Ввиду некоторых неточностей в заметке г. В. Бакулина об альманахе «Белый камень», прошу поместить на страницах Вашего уважаемого журнала нижеследующую поправку: Ни о каком едином направлении у гг. «белокаменцев» не имел оснований говорить г. В. Бакулин, благодаря тому, что мнения г-на Бурнакина, совершенно справедливо квалифицируемые г-ном Бакулиным как предел непристойного хулиганства, всецело лежат на единоличной ответственности их носителя, и явились для случайных участников альманаха такой же веселой неожиданностью, как и для г-на Бакулина» (*В*, 1908, № 2, с. 89). По поводу этой статьи Бурнакин писал 25 марта 1908 г. Г. И. Чулкову: «Желательна статья — противовес походу на «эпигонов» — разоблачение «магии» широкого захвата. Пора основательно почистить заржавленные «Весы» (*ЛН*, т. 92, кн. 3, с. 320).

Из журналов. *В*, 1908, № 2. Без подписи. Михаил Петрович *Неведомский* (наст. фамилия Миклашевский, 1866—1943) — литературный критик, марксист.

Дебютанты. *В*, 1908, № 3. Раздел о «Романтических цветах» в виде отдельной рецензии включен в *ДБ*. Гумилев писал об этом отзыве Брюсову: «Очень благодарю Вас за рецензию и совет. В рецензии Вы сделали все, чтобы вывести меня на путь известности. Особенно же мне понравилось бесконечно верное (я надеюсь) замечание, что «Романтич⟨еские⟩ Цв⟨еты⟩» — только ученическая книга. Я, увы, теперь считаю ее за пройденный этап творчества» (Гумилев Н. Неизданные стихи и письма, с. 45. Печ. с уточнением по рукописи). Петр Петрович *Потемкин* (1886—1926) — поэт, впоследствии постоянный автор журнала «Сатирикон». Владислав Фелицианович *Ходасевич* (1886—1939) входил в круг знакомых Брюсова, состоял с ним в переписке. Григорий *Новицкий* — поэт, автор двух книг стихов, вторая из которых, «Необузданные скверны» (СПб., 1909), была конфискована за непристойность. Несколько подробнее о нем (возможно, с обычными для автора преувеличениями и неточностями) см.: Иванов Г. Китайские тени.— «Звено», 1926, 21 марта (перепечатано: Иванов Г. Третий Рим. [США], 1987, с. 148—149). *Alexander* — псевдоним Александра Яковлевича Брюсова (1885—1966), брата В. Я. О нем Брюсов писал З. Н. Гиппиус: «Был ли у вас мой брат по пути в Америку? и юноша Гумилев? Первого не рекомендую, второго — да» (*ЛН*, т. 85, с. 689).

Модернисты, их предшественники и критическая литература о них. «Критическое обозрение», 1908, № 3. К сотрудничеству в этом журнале Брюсова привлек М. О. Гершензон. Поначалу планы были достаточно широки. В письме от 21 марта 1907 г. Гершензон спрашивал: «Может быть, Вы

напишете отзыв в 1—2 страницы о каком-нибудь из новых сборников стихотворных — Блока, Вяч. Иванова и пр.? Или не предпочтете ли написать о 1-м выпуске Венгеровского Пушкина?» *(ГБЛ)*. Однако участие Брюсова ограничилось двумя заметками из сферы пушкинианы и публикуемой рецензией. 29 января 1908 г. Гершензон писал Брюсову: «Бальмонт, разумеется, за Вами. Когда бы Вы ни прислали его, он будет желанным; но заранее прошу разрешения, если на ближайшую (данного месяца) книжку все обзоры будут уже налицо,— поместить Ваш обзор в книжку следующего месяца. ⟨...⟩ Модернистов посылаю и буду рад Вашей рецензии» *(ГБЛ)*.

Проект всеобщего примирения. *В,* 1908, № 4. Подпись — *В. Бакулин.*

Две книги. *В,* 1908, № 6. Предваряя рецензию, Мережковский писал Брюсову: «Отзыв Ваш как истинного и безупречного художника имеет для меня очень большое значение. Но я все-таки чувствую, что не сделал того, что хотел: я хотел показать бесконечный *религиозный* соблазн самодержавия (этого русские революционеры, кроме самых редких, совсем не чувствуют). Но не удалось, по крайней мере так, как хотелось». И далее по поводу наложения на книгу ареста: «Тут, собственно, величайшая несправедливость: в книге нет никакой узко-политической «тенденции» — она объективна. Если бы Вы в Вашей статье защитили меня с *этой* точки зрения — т. е.— что конфискована несправедливо даже с точки зрения правительственной — Вы бы мне этим оказали огромную услугу. На процессе я бы непременно сослался на Ваш отзыв, и это могло бы подействовать на судей» *(ГБЛ)*. Просьбу Мережковского Брюсов учел. О *«Пламенном круге»* Брюсов писал Сологубу: «Как читатель, от всей души благодарю Вас за «Пламенный круг». Очень редко приходится читать по-русски с такой радостью и с таким удовлетворением, как я читал Вашу книгу. Считаю ее лучшей среди сборников Ваших стихов, самой зрелой, самой сильной. «Пламенный круг» и «Павел» Мережковского, по-моему, два самых значительных литературных явления этого года» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год, с. 115—116).

Виктор Полтавцев. Альбом. *В,* 1908, № 6. Подпись — *В. Б.*

Поэзия Н. Минского. *В,* 1908, № 7. Подпись — *В. Бакулин.* Перепечатано с небольшими изменениями и под загл. «Н. Минский. Опыт характеристики» — *ДБ.* Об эволюции отношения Брюсова к творчеству Минского см.: *СС,* т. 6, с. 607; *ЛН,* т. 85, с. 663—666.

Русская муза. *В,* 1908, № 10. Подпись — *Л.Р. П.Я.*— псевдоним П. Ф. Якубовича.

К. Чуковский. От Чехова до наших дней. *В,* 1908, № 11. Подпись — *Аврелий.* К. И. Чуковский в эти годы был постоянным автором «Весов». Прочитав рецензию, он написал Брюсову: «Уже третий день я хожу, как именинник: обо мне написал Валерий Брюсов! Право, если бы Вы меня выбранили, я и то гордился бы очень, и я знаю многих, кроме себя, которые тоже гордились бы

всю свою жизнь, упомяни Вы их имя где-н⟨и⟩б⟨удь⟩ между строк. Я никогда не понимал и не пойму Вашей ко мне благосклонности, но да будет она и впредь!» *(ГБЛ)*. Об их отношениях см. очерк самого Чуковского (в его кн. «Из воспоминаний». М., 1959); «Я люблю Ленинград любовью писателя...» Из писем К. И. Чуковского. Публ. Л. Крысина.— «Звезда», 1972, № 8.

Андр. Шемшурин. Стихи В. Брюсова и русский язык. *В*, 1908, № 11. Подпись — *В. Бакулин.* Андрей Акимович *Шемшурин* (1872—1939) — исследователь языка русской поэзии, собиратель материалов по ее истории.

Ответ. *В*, 1908, № 11. Подпись — «Весы». *Н. Останин* — псевдоним Нины Ивановны Петровской (1884—1926). 5/22 ноября 1908 г. она писала Брюсову: «Теперь об ответе Сергееву-Ценскому. Милый, ответь сам. Ведь ты «редакция Весов», прямо ко мне он не обращается. Не найду я в себе сейчас достаточно злобного остроумия,— это ведь не рецензия» (ЦГАЛИ, ф. 56, оп. 1, ед. хр. 95). Об отношениях Брюсова и Петровской см.: *ЛН*, т. 85, с. 773—798; Ходасевич Владислав. Некрополь. Брюссель, 1939.

Новые сборники стихов (К. Бальмонт). *В*, 1908, № 12. В другом контексте перепечатано — *ДБ*.

1909—1917

К. Д. Бальмонт. Хоровод времен. *РМ*, 1909, № 4. В несколько измененном и дополненном виде — *ДБ* (обширное по размерам и важное как своего рода рецензия на сборник «Песни мстителя» примечание, а также послесловие ко всему ряду рецензий на книги Бальмонта см.: *СС*, т. 6, с. 279, 281—282).

А. М. Жемчужников. Прощальные песни. *РМ*, 1909, № 4. Перепечатано — *ДБ*. Алексей Михайлович *Жемчужников* (1821—1908) — лирический поэт, один из создателей образа Козьмы Пруткова.

Ал. Кондратьев. Стихи. Книга 2-я. *РМ*, 1909, № 5. Перепечатано — *ДБ*. По поводу этой рецензии Кондратьев писал Брюсову 25 мая 1909 г.: «Прочел недавно в «Русской мысли» Вашу рецензию о книге моей и прошу Вас принять сердечную благодарность мою за внимательное и доброжелательное отношение к Вашему покорнейшему слуге. Относительно меня Вы поступаете гораздо сердечнее, нежели некоторые из тех, кто с давних пор называли себя моими друзьями» *(ГБЛ)*. Получив *ДБ*, Кондратьев еще раз написал об этой же рецензии Брюсову: «Вдвойне благодарю Вас за то, что не забыли обозначить в этой книге меня и не упомянули о слабом, вызвавшем справедливые нападки Ваши, первом сборнике моих стихов. Никто из обозревателей нашей литературы в *своих книгах* о последней не писал обо мне более двух-трех мимолетных строк. Ваша заметка важна для меня между прочим потому, что многие критики списывают свое мнение с Вас, а руководствуются Вашими оценками — все...» *(ГБЛ)*.

Андрей Белый. Урна. *РМ*, 1909, № 6. В расширенном виде — *ДБ*.

О дикарях. *В*, 1909, № 6. Сонет-акростих М. А. Кузмина, посвященный Брюсову, перепечатан в его книге «Осенние озера» (М., 1912). Ответный сонет Брюсова — *В*, 1909, № 2 (*СС*, т. 1, с. 541). *Лев Мович* — псевдоним Льва Захаровича Марковича (1867— ?), журналиста и литературного критика.

Сергей Кречетов. Летучий Голландец. *РМ*, 1910, № 2. Перепечатано — *ДБ*.

Виктор Гофман. Искус. *РМ*, 1910, № 2. Перепечатано —*ДБ*.

Федор Сологуб. Собрание сочинений. Том I. *РМ*, 1910, № 3. В значительно расширенном виде — *ДБ*. Пометы Брюсова в экземпляре книги — *ЛН*, т. 27/28, с. 671—672. Рецензия (особенно в варианте, опубликованном в *ДБ*) представляет собой попытку дать обобщенную характеристику поэтического творчества Сологуба. См. письмо Брюсова к Сологубу от 27 августа 1910 г. (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год, с. 118).

Н. Животов. Клочья нервов; Александр Булдеев. Потерянный Эдем. *РМ*, 1910, № 4. Перепечатано — *ДБ*. Николай Николаевич *Животов* и Александр Иванович *Булдеев* (1885— ?) — поэты, близкие к символизму. Оба они ожидали от Брюсова отзыва как робкие дебютанты. Отправляя сборник, Животов писал: «Вашим уважаемым мнением чрезвычайно дорожу. Многое в сборнике неудачно, недоделано — вышло не так, как я хотел вначале. Обратите внимание на стихотворения, помеченные различными веками в древнерусском стиле. Колеблюсь, бросать литературу или нет. Особенно при безработице в журналах. Я ме[illegible]к — чем и думаю серьезно теперь заняться» *(ГБЛ)*. Прочитав рецензию, Животов ответил на нее письмом от 27 октября 1910 г. (*СС*, т. 6, с. 623). Знакомый Брюсова, киевлянин Д. С. Навашин писал ему о Животове 19 апреля 1910 г.: «Знаете ли Вы, что «Клочья нервов» он написал в один год? Ваша рецензия доставила ему величайшее удовольствие — это я слышал от его матери, которая тоже пишет. Но я боюсь, что они ее не всегда верно понимают. Вы говорите о «стихийной, первобытной оригинальности», они понимают — «стихийный талант, сила» *(ГБЛ)*. Булдеев обращался к Брюсову в феврале 1910 года: «Около месяца тому назад я занес Вам недавно вышедшую книгу моих стихов («Потерянный Эдем»). Не желая Вас беспокоить, я эту книгу вручил прислуге с просьбой передать ее Вам. 〈...〉 Постепенно после долгих колебаний я пришел к глубокому желанию узнать Ваше мнение о моих стихах. Валерий Яковлевич! Мне нечего бояться сказать Вам, что я Вас считаю единственным в современной русской поэзии. 〈...〉 Судите же сами, насколько для меня, начинающего, важно и ценно знать Ваше мнение. И как бы Вы отрицательно ни относились ко мне, я должен буду с Вашим мнением считаться более, чем с суммой всех остальных мнений и отзывов, пусть даже и благоприятных» *(ГБЛ)*.

Максимилиан Волошин. Стихотворения. *РМ*, 1910, № 5. Перепечатано — *ДБ*. О продолжительных и достаточно сложных взаимоотноше-

ниях Брюсова с Волошиным, в которых были периоды увлечения и резкая обоюдная критика (особенно касавшаяся переводов Волошина из Верхарна и его статьи о поэзии Брюсова), написано уже довольно много. См.: Мамонтов В. А. М. А. Волошин и В. Я. Брюсов.— Ученые записки Хабаровского гос. пед. института (Серия литературная), 1971, т. 31; Мануйлов В. А. Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин.— *Чтения — 1971;* Куприянов И. История одной дружбы.— «Радуга» (Киев), 1977, № 6; Волошин М. Лики творчества. Л., 1988, с. 720—730. Инскрипт Волошина Брюсову на этой книге опубликован: *ЛН,* т. 27/28, с. 670.

Сергей Соловьев. Апрель. *РМ,* 1910, № 6. Перепечатано — *ДБ.* Довольно снисходительная рецензия была, однако, воспринята Соловьевым с обидой. 5 октября 1910 г. он писал Брюсову: «... мне очень грустно, что до Вас дошло известие о минутном раздражении, которое вызвали во мне некоторые слова Вашей рецензии. Во всяком случае, ни о какой обиде не может быть речи. Я не могу считать Вас покровителем моей Музы, не могу согласиться с тем, чтобы наиболее совершенное из моих произведений «Апостол Иоанн» было набором слов. Но как бы низко ни оценивали Вы мои литературные способности, я всегда был и остаюсь горячим поклонником Вашей поэзии» *(ГБЛ).*

Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец. *РМ,* 1910, № 6. Перепечатано — *ДБ.*

З. Н. Гиппиус. Собрание стихов. Книга вторая. *РМ,* 1910, № 7. Перепечатано — *ДБ.* Гиппиус, получив *ДБ,* обиделась на то, что ее стихи рассматривались Брюсовым в разделе «Женщины-поэты», и писала ему по этому поводу 26 декабря 1911 г.: «Спасибо за близких и далеких. Ах, Валерий Яковлевич, как жаль, что даже вы против «явного, тайного, равного...» (или как это?). И вы невольно: «женщины-поэты»... «мужчины-поэты»... Впрочем, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, тут своя правда» *(ГБЛ).*

Н. Гумилев. Жемчуга. *РМ,* 1910, № 7. Перепечатано — *ДБ.* Инскрипт Гумилева и пометы Брюсова на книге опубликованы: *ЛН,* т. 27/28, с. 673—674. На рецензию Гумилев откликнулся развернутым письмом от 9 июля 1910 г.: «...не только долг благодарности за Ваш более чем лестный для меня отзыв заставляет меня писать Вам, но и желанье договорить хоть прозой то, что я не сумел вложить в стихи, показать, что не напрасно Вы оказали мне честь, признав меня своим учеником, что я тоже стремлюсь к указанному Вами синтезу, но по-своему осторожно, быть может, даже слишком. Начиная с «Пути конквистадоров» и кончая последними стихами, еще не напечатанными, я стараюсь расширять мир моих образов и в то же время конкретизировать его, делая его таким образом все более и более похожим на действительность. Но я совершаю этот путь медленно, боясь расплескать тот запас гармоний и эстетической уверенности, который так доступен, когда имеешь дело с мирами воображаемыми, и которому так мало (по-видимому) места в мире действительности. Я верю, больше того, чувствую, что аэроплан прекрасен, русско-японская война трагична ⟨...⟩ город величественно страшен, но для меня это слишком связано с газетами, а мои руки еще слишком слабы, чтобы оторвать все это от обыденности

для искусства. Тут я был бы только подражателем, неудачным вдобавок; а хочется верить, что здесь я могу сделать что-нибудь свое. «Жемчуга» — упражненья, и я вполне счастлив, что Вы, мой первый и лучший учитель, одобрили их. Считаться со мной как с поэтом придется только через много лет» (Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма, с. 67—68). *Поэт, которому посвящены «Жемчуга»,*— Брюсов.

О «речи рабской», в защиту поэзии. «Аполлон», 1910, № 9. Эта статья, посвященная принципиальным вопросам искусства, послужила знамением разразившегося кризиса символизма. Ближайшим поводом к ее написанию послужили статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма» и А. Блока «О современном состоянии русского символизма», произнесенные в виде речей на заседаниях в московском «Обществе свободной эстетики» (только речь Иванова) и в петербургском «Обществе ревнителей художественного слова» (26 марта — Иванов, 8 апреля — Блок) и несколько позже напечатанные в одном номере журнала «Аполлон» (1910, № 8). О первой речи Иванова Брюсов писал в дневнике: «В Москве был Вяч. Иванов. Сначала мы очень дружили. Потом В. И. читал в «Эстетике» доклад о символизме. Его основная мысль — что искусство должно служить религии. Я резко возражал. Отсюда размолвка. За В. И. стояли Белый и Эллис. Расстались с В. И. холодно» (*Дневники,* с. 142). Доклады Иванова и Блока кругом «теургов» были восприняты восторженно, тогда как более младшее поколение поэтов, в том числе Гумилев и «молодая редакция» «Аполлона», расценило их как чуждое (подборка высказываний — *ЛН,* т. 92, кн. 3, с. 365—372; еще один отзыв см. в письме С. К. Маковского Брюсову от 6 августа 1910 г.: «Ваш ответ я готов подписать обеими руками: я нахожу только, что в его тоне звучит пренебрежительность, на которую В. Иванов может обидеться... Впрочем, это Ваше дело. Я боюсь одного: В. Иванов захочет продолжать спор, и... получится немножко семейная полемика, мало «доступная» читателю» — *ГБЛ*). Полемики в «Аполлоне», благодаря усилиям Маковского, почти не последовало, однако на страницах других изданий она разгорелась, причем в ней приняли участие как символисты — Андрей Белый («Аполлон», 1910, № 11), С. Городецкий («Против течения», 1910, № 1), Д. Мережковский («Русское слово», 1910, 14 сентября; об этой статье Брюсову 28 августа писала З. Н. Гиппиус: «...вашу отповедь «теургам» прочитала; и хотя, как вам известно, я не рыцарь «искусства для искусства» — однако от теургических статей поперхнулась и рада, что вы прочли проповедь трезвости. По поводу этих статей (Блока и Вячеслава) Д. С. предлинно написал в «Русское слово», но сия газета до сих пор не печатает, боится (?)» — (*ГБЛ*), так и несимволисты (обзор откликов — *СС,* т. 6, с. 599). О своей статье Брюсов писал 8 октября П. Б. Струве: «...свое возражение Блоку и Вяч. Иванову я намеренно писал в тоне шутки, насмешки, не высказывая своих истинных убеждений. Изъяснять это было бы неудобно. Я надеюсь, что мне удастся написать несколько теоретических статей о поэзии и поэте, которые и будут лучшими возражениями» (Литературный архив, 5. М.— Л., 1960, с. 294). Очевидно, среди этих материалов предполагалась статья «Должна ли поэзия быть глуповатой?», о которой писали Блоку С. К. Маковский и Ё. А. Зноско-Боровский. По поводу комментируемой статьи Брюсов обменялся письмами с Вяч. Ивановым (*ЛН,* т. 85, с. 530—532) и Блоком (*ЛН,* т. 92, кн. 1, с. 513; Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 313—314).

А. Герцык. Стихотворения. Тэффи. Семь огней. *РМ*, 1910, № 8. В виде двух отдельных отзывов — *ДБ*. Аделаида Казимировна *Герцык* (1874—1925) — поэтесса круга Вяч. Иванова. По предположению комментаторов (*СС*, т. 6, с. 614), рецензия Брюсова представляет собой замаскированную атаку творческих принципов Иванова. *Тэффи* (Надежда Александровна Лохвицкая, в замуж. Бучинская, 1876—1952) — поэтесса и автор популярных в свое время юмористических рассказов.

Н. Морозов. Письма из Шлиссельбургской крепости. *РМ*, 1910, № 9. Отклик Морозова на эту рецензию — «Вопросы литературы», 1976, № 7, с. 191.

Юрий Сидоров. Стихотворения. В. Поляков. Стихотворения. *РМ*, 1910, № 10. Перепечатано — *ДБ*. Юрий Ананьевич *Сидоров* (1877 — 1909) — поэт, входивший в круг молодых московских писателей, интересовавшихся «новым искусством». Виктор Лазаревич *Поляков* (1881—1905) — поэт. На его творчество обращали внимание Брюсова Л. Д. Семенов (см. прим. к рецензии на «Собрание стихотворений» Семенова) и А. А. Кондратьев, писавший в апреле 1906 г.: «Занят в настоящее время несколькими работами. Одна — о безвременно умершем поэте В. Л. Полякове. Он гораздо талантливее Ореуса, и скончался, подготовив к печати свой первый сборник. ⟨...⟩ Это был еврей, не желающий менять религии и в то же время бывший желанным гостем в «Христианском содружестве молодежи»; знакомства с ним искали православные епископы. На Казанской площади, в день 18 октября (1905 г.— *Н. Б.*) он один из последних ушел с места столкновения двух манифестирующих процессий, где стоял под выстрелами людей, несших красные флаги» (*ГБЛ*; в том же письме обращено внимание Брюсова на цитируемое в рецензии стихотворение «Итог»). Позже, 9 февраля 1910 г., Кондратьев сообщал: «К сожалению, в редактировании книги стихов В. Л. Полякова я участия не принимал. Ее редактировал один опытный в этом деле человек, сердечно любивший покойного В. Л. и не пожелавший из любви к нему выставлять своего имени. ⟨...⟩ Она заслуживает того, чтобы быть признанной и отмеченной. (Не так, конечно, как сделал это Блок, при жизни как будто побаивавшийся Полякова и не очень любивший его)» (*ГБЛ*; речь идет о статье Блока «Противоречия»).

Д. С. Мережковский. Собрание стихов. *РМ*, 1910, № 12. В значительно переработанном и дополненном виде вошла в *ДБ* под загл. «Д. С. Мережковский как поэт» и с подзаголовком «Пролегомены к предстоящему Полному собранию стихов Д. С. Мережковского».

Новые сборники стихов (С. Алякринский и др.). *РМ*, 1911, № 2. Перепечатано — *ДБ*, под загл. «Стихи 1911 года. Статья первая». Сергей Александрович *Алякринский* (1889—1938) откликнулся на статью Брюсова развернутым письмом, где, в частности, говорил: «Вы пишете о «роковой оторванности», о «фантастическом мире», в котором живут «молодые поэты» и «как будто ничего не знают о том, что совершается вокруг нас». Да, «как будто» для нас (позвольте уж мне так выражаться) не существует действительности. Но нет — мы ее страшно знаем, знаем до той глубины, с которой Тургенев воскли-

нул: «Ничего нет страшнее мысли, что ничего нет страшного,— все обыкновенно». Сознанием мы ее уже преодолели. Но сознание опережает жизнь души. ⟨...⟩ «Оторванность» нашу Вы называете «роковой». Для нас она временна и законна. ⟨...⟩ Ницше говорил: «Искусство для искусства — собака, кусающая собственный хвост», и если на минуту нас причислить к носителям такого искусства, то все же мы не только кусаем свой хвост, но и визжим от боли за ту действительность, которая сама пока еще не хочет нас» *(ГБЛ)*. Подробнее об Алякринском см.: *ЛН,* т. 92, кн. 4, с. 553—556. Модест Людвигович *Гофман* (1887—1959) — поэт, критик и литературовед, составитель и один из редакторов «Книги о русских поэтах последнего десятилетия» (СПб., 1909), по поводу которой состоял в переписке с Брюсовым. Сергей Антонович *Клычков* (1889 — 1937) — поэт «новокрестьянского» направления, в предреволюционные годы близкий к символистам. После революции писал также прозу. Евгений Евграфович *Курлов* (1876 — ?) — поэт и прозаик, постоянный автор альманаха «Жатва». *Ф. Ладо-Светогорский* — псевдоним поэта Ф. Смородского. Владимир Иванович *Нарбут* (1886—1938) — поэт, впоследствии примкнувший к акмеистам, после революции — видный общественный и издательский деятель. *Дм. Рем* (Алексей Алексеевич Баранов, 1891—1920?) — начинающий поэт. Алексей Алексеевич *Сидоров* (1891—1978) — начинающий поэт, впоследствии известный искусствовед и историк книги. Иван Иванович *Тачалов* (1879—1929) — сибирский поэт из народа. На творчество *А. Н. Толстого* внимание Брюсова обратил Гумилев, писавший ему 7 марта 1908 г.: «Не так давно я познакомился с новым поэтом, мистиком и народником Алексеем Н. Толстым (он посылал Вам свои стихи). Кажется, это типичный «петербургский» поэт, которыми столько занимается Андрей Белый» (Гумилев Н. С. Неизданные стихи и письма, с. 41). О поэзии А. Н. Толстого см.: Смола О. П. Лирика А. Н. Толстого.— А. Н. Толстой. Материалы и исследования. М., 1985; об отношениях Толстого и Брюсова см.: Хайлов А. И. А. Н. Толстой и В. Я. Брюсов. К истории литературных отношений.— Там же; Толстой А. Письма к Брюсову. Публ. Б. М. Сиволова.— Вопросы русской литературы, вып. 1 (31). Львов, 1978. Отношения Брюсова и *М. И. Цветаевой* образуют отдельный сюжет. Подробнее см. в очерке Цветаевой «Герой труда» (Цветаева Марина. «Поклонись Москве...», М., 1989), а также: Саакянц А. Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910—1922). М., 1986; Богомолов Н. Важная ступень.— «Вопросы литературы», 1987, № 9. Константин Симонович *Шрайбер* (1888—1954) остался автором единственной книги стихов. На поэтическое творчество *И. Г. Эренбурга* Брюсов возлагал большие надежды и рецензировал большинство его сборников. Более подробно об их отношениях см.: Эренбург И. Портреты русских поэтов. Берлин, 1922 (или: М., 1923); Эренбург И. Собр. соч. в 9 т., т. 8. М., 1966 (по указателю); Ландау Е. Илья Эренбург и Валерий Брюсов.— «Литературная Армения», 1971, № 4; Эренбург И. Письма разных лет. Публ. Б. Сарнова.— «Вопросы литературы», 1973, № 9. «Садок судей» — один из первых альманахов русского футуризма. *Николай* Давидович *Бурлюк* (1890—1920) писал Брюсову 23 мая 1911 г.: «Вы отчасти знаете меня по нелепому «Садку судей», а теперь я вынужден просить у Вас той нравственной поддержки, которую я давно ищу. ⟨...⟩ Я просто сомневаюсь в своем поэтическом даре. Я боюсь, что мой взгляд на себя слишком пристрастен. Поэтому я прошу Вас сказать мне — поэзия ли то, что я пишу, и согласны ли Вы, если первое правда, быть моим учителем» *(ГБЛ)*.

Василий Васильевич *Каменский* (1884—1961) — поэт, прозаик, драматург, видный деятель русского футуризма, один из первых русских авиаторов.

Новые сборники стихов (Вяч. Иванов и др.). *РМ*, 1911, № 7. Перепечатано — *ДБ*, под загл. «Стихи 1911 года. Статья вторая», с выделением фрагментов о Вяч. Иванове и Ю. Балтрушайтисе в отдельные статьи. По поводу рецензии на «Cor ardens» Брюсов и Иванов обменялись письмами (*ЛН*, т. 85, с. 533—535). Юргис Казимирович *Балтрушайтис* (1873—1944) — русский и литовский поэт, один из ближайших сподвижников Брюсова по символизму. После революции — посол Литвы в СССР. Когда в 1914 г. С. А. Венгеров предложил Брюсову написать статью о Балтрушайтисе для книги «Русская литература XX века», Брюсов отвечал ему: «...я принужден сознаться, что не очень высоко ценю стихи Юргиса Балтрушайтиса, в которых нахожу много выдумки и мало поэзии. Их напряженная отвлеченность меня скорее раздражает, чем восхищает. Вашему изданию статья осудительная, конечно, не нужна. Да и мне не очень приятно было бы выступать с такой статьей по отношению к тому «Юргису», которого, как своего давнего товарища, я сердечно люблю и всячески уважаю» (*ЛН*, т. 85, с. 683). Более подробно см.: Ковалева Т. Ю. Валерий Брюсов и Юргис Балтрушайтис.— *Чтения — 1980;* Дауетите В. Юргис Балтрушайтис. Вильнюс, 1983. Бенедикт Константинович *Лившиц* (1887—1938) — поэт-футурист, переводчик. О своей первой книге он писал Брюсову 31 марта 1911 г.: «Выпустил я ее исключительно с целью узнать мнение о моих стихах поэтов и лиц, интересующихся поэзией. Увы! — этому желанию не суждено сбыться, по крайней мере, в ближайшее время: книга моя конфискована за богохульство, и я лишен возможности рассылать ее по журналам для отзыва. В частности, Ваше мнение, с которым я мог бы ознакомиться по рецензии «Русской мысли» и к которому хотел бы сугубо внимательно прислушаться,— мне неизвестно» *(ГБЛ)*. О творчестве *Игоря Северянина* Брюсов много писал в последующих статьях. Северянин благодарил Брюсова за рецензию в письме от 11 ноября 1911 г. Более подробно см.: Анчугова Т. В. Брюсов и Северянин.— Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977. София Семеновна *Дубнова* (1885—1986) — поэтесса, автор двух стихотворных книг. Александр Федорович *Диесперов* (1883— не ранее 1931) — поэт, филолог, историк. Лев Николаевич *Зилов* (1883—1937) — малоизвестный поэт. Хаим-Нахман *Бялик* (1873—1934) — еврейский поэт. Брюсов переводил его стихи.

К. М. Фофанов (Некролог). *РМ*, 1911, № 7. Перепечатано — *ДБ*. Творчество Константина Михайловича *Фофанова* (1862—1911) интересовало Брюсова в конце девяностых и в начале девятисотых годов, когда стихи Фофанова печатались в символистских изданиях. Более подробно см.: *СС*, т. 6, с. 618. Черемисин Б. Е. Валерий Брюсов и Константин Фофанов.— *Чтения — 1983.* Несколько писем Брюсова к Фофанову опубликовано В. Дмитриевым (В. Брюсов и литература XIX — начала XX века. Ставрополь, 1979, с. 143—145).

Михаил Иванович Пантюхов. Автор повести «Тишина и старик». *РМ*, 1911, № 7. Подпись — *В. Бакулин. М. И. Пантюхов* (1880—1910) — второстепенный прозаик, близкий к символистам, автор единственной книги. Однако сборник, посвященный его памяти, включает важные материалы для истории литературы начала XX века.

Будущее русской поэзии. *РМ*, 1911, № 8. *«Мусагет»* — издательство русских символистов, стремившееся занять место распадавшегося «Скорпиона». Подробнее о нем см.: Толстых Г. А. Издательство «Мусагет».— Книга. Исследования и материалы. Вып. 56. М., 1988. Из отзывов современников об альманахе см.: Блок А. Собр. соч., т. 8, с. 344; письмо С. П. Боброва Андрею Белому от 2 июля 1911 г. (*ЛН*, т. 92, кн. 3, с. 385). Григорий Алексеевич *Рачинский* (1859—1939) — философ и переводчик, близкий к кругу символистов. *С. Раевский* — псевдоним Сергея Николаевича Дурылина (1877—1954), впоследствии священника, историка литературы, театра и изобразительного искусства. Семен *Рубанович* (ум. 1932) — малоизвестный поэт, переводчик «Записок вдовца» П. Верлена (М., 1913); предисловие к этому изданию написал Брюсов. *С. Рюмин* — псевдоним Сергея Павловича Боброва (1889—1971), поэта, прозаика, критика, литературоведа, художника. В первые послеоктябрьские годы он стал близким соратником Брюсова по работе в *ПР*. Его воспоминания о молодости в среде символистов описаны в автобиографической повести «Мальчик» (М., 1976). Валериан Валерианович *Бородаевский* (1874 или 1875—1923) — поэт «неоклассического» направления. *Черубина де Габриак* — псевдоним Елизаветы Ивановны Васильевой (урожд. Дмитриевой, 1887—1928). История литературной мистификации М. Волошина и Дмитриевой неоднократно описывалась. Из публикаций, не учтенных в библиографии (Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989, т. 1, с. 395), назовем: Купченко В. История одной дуэли.— Ленинградская панорама. Л., 1988; Васильева Елис. «Две вещи в мире для меня всегда были самыми святыми: стихи и любовь». Публ. В. Глоцера.— «Новый мир», 1988, № 12.

Константин Михайлович Фофанов. История русской литературы XIX века, т. 5. М., 1911.

Константин Константинович Случевский. Там же.

Александр Блок. Собрание стихотворений. Кн. первая; Александр Блок. Ночные часы. *РМ*, 1912, № 1. Прочитав эту рецензию, Блок записал в дневнике: «Печальная, холодная, верная — и всем этим трогательная — заметка Брюсова обо мне. Между строками можно прочесть: «Скучно, приятель? Хотел сразу поймать птицу за хвост?» (Собр. соч., т. 7, с. 122—123). См. также его письмо к Брюсову (там же, т. 8, с. 382—383).

Сегодняшний день русской поэзии. *РМ*, 1912, № 7. Отзыв о втором томе «Cor ardens» вызвал отклик Иванова в письме от 22/9 января 1913 г.: «Благодарю тебя за статью о 2-ом томе «Cor ardens», которой горжусь еще более, чем статьей о первом,— не перед людьми, а перед собой» (*ЛН*, т. 85, с. 536). Георгий Владимирович *Иванов* (1895—1958) — поэт, начинавший как эгофутурист, потом примкнувший к акмеистам. *Грааль-Арельский* (Степан Степанович Петров, 1888 — ?) — поэт, подобно Г. Иванову от эго-футуризма пришедший к «Цеху поэтов» и кругу акмеистов. После революции — астроном, автор научно-популярных книг. Работая над статьей, Брюсов уже знал из письма Игоря Северянина от 24 мая 1912 г., что Г. Иванов и Грааль-Арельский отошли от эго-футуризма, и, не называя их имен, упомянул это в примечании. Сам Игорь Северянин

благодарил Брюсова за отзыв о своих стихах в письме от 30 сентября 1912 г. *(ГБЛ)*. Об отношении Брюсова к поэзии *А. Ахматовой* подробнее см. в предисловии Г. Г. Суперфина и Р. Д. Тименчика к публикации ее писем к Брюсову (Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 33. М., 1972; более полный вариант — «Cahiers du monde russe et soviétique», Paris, 1974, № 1—2); Клинг О. А. Художественные открытия Брюсова в творческом осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой.— *Чтения — 1983.* Михаил Александрович *Зенкевич* (1891—1973) поэт, вошедший в число акмеистов, впоследствии также известный переводчик. Книга В. Нарбута *«Аллилуиа»,* выпущенная тиражом 100 экземпляров, была арестована и уничтожена (см.: Мартынов И. Ф. Русский декаданс перед судом царской цензуры.— Гумилевские чтения. Wien, 1984). Елизавета Юрьевна *Кузьмина-Караваева* (в монашестве — мать Мария, 1891—1945) — поэтесса и общественная деятельница, входила в «Цех поэтов». Александр Акимович *Биск* (1883—1973) — поэт, известный своими переводами из Р. М. Рильке. Ада Артемьевна *Чумаченко* (1887—1954) — осталась автором единственной книги стихов. Любовь Никитишна *Столица* (урожд. Ершова, 1884—1934) — поэтесса «русского стиля». Ее имя фигурирует в тексте Брюсова «Мои прекрасные дамы» под 1906 годом. Дмитрий Иванович *Коковцов* (1877—1918) — поэт-дилетант, царскосел. Владимир Геннадьевич *Тардов* (1879— ?) — журналист и поэт. В 1908 г. его статьи вызвали резкий протест группы писателей, в которую входил и Брюсов («Руль», 1908, 1 марта). Лев Маркович *Василевский* (1876—1936) — поэт, литературный и театральный критик, врач. Георгий Андреевич *Вяткин* (1885—1941) — сибирский поэт и прозаик. Вера Ивановна *Рудич* (1872— ?) — известная в начале века, хотя и малоталантливая писательница. Наталья Владимировна *Гиляровская* (1886—1966) — журналистка и поэтесса. О раннем творчестве *Н. А. Клюева* и роли в его становлении Брюсова см.: Азадовский К. М. Переписка В. Я. Брюсова с Н. А. Клюевым.— «Русская литература», 1989, № 3. Он же. Письма Н. А. Клюева к Блоку.— *ЛН,* т. 92, кн. 4. Несколько позже, 29 декабря 1911 г., бывший друг Клюева И. П. Брихничев направил Брюсову письмо, в котором обвинил Клюева в том, что в книгу «Братские песни» тот включил под своим именем фольклорные произведения. Однако, сколько можно судить, своего мнения об этой книге Брюсов не изменил. Павел Александрович *Родимов* (правильно — Радимов, 1887—1967) — поэт и художник. Еще 12 марта 1912 г. он писал Брюсову в ответ на неизвестное нам письмо: «Вы писали о моих «Полевых псалмах» (я очень благодарен и признателен за Ваш ответ), что у меня часто встречаются довольно существенные недостатки в технике стиха,— так и должно быть, ибо я никогда не был поэтом и никогда не любил свой стих как стих. Если в моей душе и слышались какие-то неведомые зовы, то наверное существовал какой-нибудь иной путь для выражения моих дум и настроений. К стихам я обратился случайно и написал их нечаянно» *(ГБЛ)*. После прочтения рецензии, 23 октября 1912 г., он писал: «Вы же, глубокоуважаемый Валерий Яковлевич, один отметили встречающийся в моих произведениях «местами юмор». Право, я сам не ожидал с ним встретиться в своих стихах, призадумался над этим Вашим определением, теперь же также склонен думать, что иногда мне свойственна добродушная и ласковая усмешка над некоторыми явлениями жизни» *(ГБЛ)*. См. также: Лавров В. Среди рукописей.— Альманах библиофила, вып. 5. М., 1978. Юрий Николаевич *Зубовский* (1890—?) — киевский поэт, пе-

чатался в бульварных изданиях. Всеволод Валерианович *Курдюмов* (1892—1956) — поэт и детский писатель. Александр Васильевич *Чаянов* (1888—1938) — теоретик сельского хозяйства и кооперации, беллетрист, историк искусства. О единственной своей книге стихов он писал Брюсову 13 февраля 1912 г.: «Препровождая при сем книжку своих стихотворений, считаю себя обязанным пояснить, что герб на обложке и название, встречающееся в книжке («Всемирная академия истинного искусства и истинных надписей»), представляют собой шуточные атрибуты одного из московских литературных кружков. Книжка напечатана в 20 экземплярах и кроме членов кружка послана только Вам и журналу «Аполлон». Был бы очень признателен, если бы Вы нашли время написать мне 2—3 критических строчки» (Памятные книжные даты. М., 1988, с. 169. Публ. М. О. Чудаковой). Александр Александрович *Конге* (1892—1915) — поэт, погиб на фронте. Михаил Анатольевич *Долинов* (ум. 1936) — поэт. В 1915 г. выпустил книгу стихов «Радуга». Фейга Израилевна *Коган* (1891—1974) — поэтесса, теоретик и практик художественного чтения. После революции входила в группу «Неоклассиков». Николай Петрович *Мезько* издал еще одну книгу стихов — «Аккорд любви» (Пг.— Киев, 1920). Наталья Васильевна *Грушко* (Островская, 1892 — ?) — поэтесса, автор еще одной книги стихов «Ева» (Пг., 1922). Николай Николаевич *Шульговский* — поэт, автор книги «Теория и практика поэтического творчества», которую Брюсов рецензировал (*РМ*, 1914, № 3). Михаил Петрович *Гальперин* (1882—1944) выпустил еще несколько поэтических книг. Иона Пантелеймонович *Брихничев* (1879—1968) — расстриженный священник, поэт и публицист, редактор различных журналов и сборников. Состоял в переписке с Брюсовым.

Предисловие ⟨к книге Н. Клюева «Сосен перезвон»⟩. Н. Клюев. Сосен перезвон. М., 1912. Книга вышла в ноябре 1911 г., чем объясняется то, что Брюсов упоминал ее в предыдущей статье.

Мирра Лохвицкая. *ДБ*. 29 августа 1905 г. Вяч. Иванов писал Брюсову: «Жалко ли тебе Лохвицкой ⟨...⟩ Знал ли ты ее?» (*ЛН*, т. 85, с. 480). Некролог, написанный Вяч. Ивановым,— «Вопросы жизни», 1905, № 9.

Дикая воля. *ДБ*. 3 ноября 1908 г. Брюсов писал Вяч. Иванову: «...мы даем сравнительно благосклонную заметку о «Дикой воле», которая мне лично не нравится вовсе» (*ЛН*, т. 85, с. 513; имеется в виду рецензия С. Соловьева — *В*, 1908, № 10). Свою рецензию Брюсов явно не хотел печатать после выхода книги, чтобы не усугублять конфликт, в результате которого С. М. Городецкий был исключен из числа сотрудников «Весов» за «издевательства над национальностями и личностями наших сотрудников» («Новая Русь», 1908, 19 августа). Брюсов был недоволен этой мерой.

Сети. *ДБ*

Граф А. А. Голенищев-Кутузов. ⟨Некролог⟩. *РМ*, 1913, № 2. Арсений Аркадьевич *Голенищев-Кутузов* (1848—1913) — поэт, пользовавшийся достаточно широкой известностью в 1880—1890-е годы.

Новые течения в русской поэзии. Футуристы. *PM*, 1913, № 3. Ср. также план лекции Брюсова «Слово как таковое» (*Чтения — 1980*, публ. Т. В. Анчуговой). Наиболее подробные сведения о русском футуризме собраны в кн.: Markov V. Russian Futurism. A history. Berkeley and Los Angeles, 1968. По поводу этой статьи в марте 1913 г. Брюсову писал Н. Гумилев: «...я с громадным интересом прочел Вашу статью о футуристах, хотя соглашался не со всем. Ваш анализ их открытий подлинно блестящ. Дай бог, чтобы они его усвоили» (Гумилев Н. Неизданные стихи и письма, с. 76; о важных в этом контексте взглядах Гумилева на футуризм см.: Тименчик Р. Д. Заметки об акмеизме. II.— «Russian Literature», 1977, V—3). Иван Васильевич *Игнатьев* (Казанский, 1892—1914) — поэт-футурист, литературный и театральный критик, издатель. Покончил жизнь самоубийством. Константин Константинович *Олимпов* (Фофанов, 1889—1940) — поэт-эгофутурист, сын К. М. Фофанова. Состоял в переписке с Брюсовым. Иван *Ореджс* (точнее — Оредеж; настоящее имя — Иван Созонтович Лукаш, 1892—1940) — впоследствии известный прозаик русской эмиграции. Павел Дмитриевич *Широков* (1893—1963) — поэт-эгофутурист. С 1913 г. стихотворных книг не выпускал. Василиск (Василий Иванович) *Гнедов* (1890—1978) — поэт, близкий как к эго-, так и к кубо-футуризму, автор нескольких скандально известных публикаций, в том числе «Поэмы конца», представляющей собой чистую страницу. См.: Айги Г. Русский поэтический авангард.— «В мире книг», 1989, № 2. Дмитрий Александрович *Крючков* (1887—1938) — поэт-эгофутурист и журналист. Давид Давидович *Бурлюк* (1882—1967) — поэт и художник-футурист. Алексей Елисеевич *Крученых* (1886—1968) — поэт-футурист; в марте 1913 г. писал Брюсову по поводу данной статьи: «Хотя это Вам и малоинтересно, но должен я выразить благодарность за статью о нас в «Рус⟨ской⟩ М⟨ысли⟩»... Все же пока что это *первая* серьезная статья и *не ругательная*. Итак, спасибо за эти отрицательные достоинства! К делу: Вы употребляете такой неопределенный, субъективный критерий к⟨а⟩к *выразительность* и здесь же забываете о его субъективности, относительной ценности. Почему Иван лучше Петра? Каждый на свой образец!» (*ГБЛ*). *Жозефина Гант д'Орсайль* —псевдоним, принадлежащий, вероятнее всего, В. Гнедову. О литературных отношениях Брюсова с *В. В. Маяковским* см.: Сивоволов Б. Брюсов и Владимир Маяковский. Статья первая.— Брюсовский сборник. Ставрополь, 1974; То же. Статья вторая.— Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977.

Новые течения в русской поэзии. Акмеизм. *PM*, 1913, № 4. В письме, процитированном в предыдущем примечании, Гумилев писал: «В конце Вашей статьи Вы обещаете другую, об акмеизме. Я хочу Вас просить со всей трогательностью, на которую я способен, прислать мне корректуру этой статьи до 7 апреля. ⟨...⟩ Всем пишущим об акмеизме необходимо знать, что «Цех Поэтов» стоит совершенно отдельно от акмеизма (в первом 26 членов, поэтов-акмеистов всего шесть), что «Гиперборей» журнал совершенно независим и от «Цеха» и от кружка «Акмэ», что поэты-акмеисты могут считаться таковыми только по своим последним стихам и выступлениям, прежде же они принадлежали к разным толкам. Действительно акмеистические стихи будут в № 3 «Аполлона», который выйдет на этой неделе». Эти уточнения Гумилева Брюсов учесть не захотел или не смог и подверг акмеизм (считавший Брюсова одним из

своих наиболее очевидных учителей) жестокой критике, что привело к фактическому разрыву отношений между Гумилевым и Брюсовым.

Новые течения в русской поэзии. Эклектики. *РМ*, 1913, № 8. О сборнике стихов Ф. Сологуба *«Жемчужные светила»* Брюсов писал Ан. Н. Чеботаревской 6 ноября 1913 г.: «Не откажите передать мой дружеский привет Федору Кузьмичу и мою величайшую благодарность, как читателя, ему за изумительные «Жемчужные светила» (*ЛН*, т. 85, с. 704). Вадим Габриэлевич *Шершеневич* (1893—1942) — поэт, в предреволюционные годы принадлежал к различным футуристическим группировкам, после революции — один из лидеров имажинизма. Был знаком с Брюсовым, писал о нем в воспоминаниях «Великолепный очевидец» (см.: Суворова К. Н. В. Я. Брюсов глазами современника.— Встречи с прошлым, [вып. 2]. М., 1976). Обращенные друг к другу стихотворения Брюсова и Шершеневича см.: *СС*, т. 3, с. 627; Шершеневич В. Автомобилья поступь. М., 1916. Владимир Юрьевич *Эльснер* (1886—1964) — автор двух сборников стихов, вышедших в 1913 г., впоследствии занимался преимущественно переводами. Алексей Дмитриевич *Скалдин* (1889—1943) — поэт и прозаик круга Вяч. Иванова. 22/9 января 1913 г. последний писал Брюсову: «Посылаю также (через Петербург) изданную «Орами» книжку Скалдина; надеюсь, что ты согласишься со мной, что он даровит и делен; если же так, при случае литературно ему помоги» (*ЛН*, т. 85, с. 536). Юлиан Павлович *Анисимов* (1889—1940) — поэт и искусствовед. Группа *«Лирика»*, ограничившаяся выпуском одного альманаха, рассматриваемого Брюсовым, ориентировалась на символизм, однако после раскола весной 1914 г. из нее выделилась умеренно футуристическая «Центрифуга». Альманах *«Круговая чаша»* был составлен преимущественно из произведений поэтов-дилетантов. Николай Николаевич *Асеев*, чье творчество было впоследствии высоко оценено Брюсовым, в «Лирике» фактически дебютировал. Об отношениях Брюсова с *Б. Л. Пастернаком* подробнее см.: Паханянц К. А. В. Брюсов и Б. Пастернак.— *Чтения — 1973;* Пастернак Е. В. Пастернак и Брюсов. К истории отношений.— Россия/Russia, 3. Torino, 1977. Вера Оскаровна *Станевич* (1890—1967) — впоследствии известная переводчица. Александр Адольфович *Ильинский-Блюменау* (1885—1971) — литератор, автор статей о Брюсове (*ЛН*, т. 27/28, *Чтения — 1963* и др.). Лев Евгеньевич *Остроумов* (1892—1955) — литератор, детский писатель. Сергей Васильевич *Шервинский* (род. 1892) — поэт и переводчик, автор статей и воспоминаний о Брюсове (*Чтения — 1963* и др.). Внутреннюю рецензию Брюсова на невышедший сборник его стихов см.: «Вопросы литературы», 1965, № 5. Вадим Данилович *Гарднер* (1880—1956) — поэт, автор нескольких сборников стихов, член «Цеха поэтов». Стихи 1912—1918 гг. собраны в книге «Под далекими звездами», Париж, 1929. Мариэтта Сергеевна *Шагинян* (1888—1982) была автором единственной книги стихов. 3 ноября 1913 г. Брюсову писал А. С. Изгоев: «Не слишком ли сурово, Валерий Яковлевич, Вы отнеслись к Мариэтте Шагинян? Мне ее стихи очень понравились. Кроме того, она пишет литературно-критические статьи в «Приаз⟨овском⟩ Крае» и «Баку» — и в них виден талант, ум, знания» *(ГБЛ)*. Александр Иванович *Журин* (1878 — не ранее 1923) выпустил вторую книгу стихов в 1915 г. Александр Сергеевич *Черемнов* (1881—1919) — автор единственного стихотворного сборника. Николай Михайлович *Мешков* (1885 — ?) — автор нескольких стихотворных книг.

Александр Константинович *Горностаев* (наст. фамилия Горский, 1886—1943) — последователь философии Н. Ф. Федорова, автор работ о нем. Идеями Федорова Брюсов интересовался (см. его письмо «О смерти, воскресении и воскрешении» — Вселенское дело, вып. 1. Одесса, 1914).

Иннокентий Анненский. Фамира-кифарэд. *PM,* 1913, № 7.

Право на работу. «Утро России», 1913, 18 августа. Ответ на статьи К. Д. Бальмонта «Восковые фигурки» и «Забывший себя» («Утро России», 1913, 29 июля, 3 августа), посвященные разбору книг Брюсова «Ночи и дни», «Полное собрание сочинений, т. 1», а также «Библиография Валерия Брюсова» (М., 1913). Подробный комментарий см.: *СС,* т. 6, с. 629—630.

Как предисловие ⟨к книге Н. Львовой «Старая сказка»⟩. Львова Н. Старая сказка. М., 1913. Надежда Григорьевна *Львова* (1891—1913) — поэтесса, находившаяся с Брюсовым в близких отношениях. Подробнее см.: Лавров А. В. «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова.— Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1985. М., 1987, а также заметку Брюсова «Правда о смерти Н. Г. Львовой (Моя исповедь)» (*ГБЛ,* ф. 386, 71.52). Внутренняя полемика с предисловием Брюсова звучит в рецензии А. Ахматовой на книгу Львовой (*PM,* 1914, № 1).

Здравого смысла тартарары. *PM,* 1914, № 3. Подробный комментарий см.: *СС,* т. 6, с. 631—632.

Год русской поэзии. *PM,* 1914, № 5—7. В этой статье, в отличие от «Новых течений в русской поэзии», схема современного состояния поэзии несколько изменена. Акмеизм как серьезная поэтическая сила не рассматривается, зато введена категория «порубежники», в которую Брюсов включает футуристов из различных «умеренных» групп. Генрих Эдмундович *Тастевен* (1881—1915) — литературный и художественный критик, секретарь *ЗР.* Борис Андреевич *Лавренев* (1891—1959) — впоследствии известный советский писатель-прозаик. Константин Аристархович *Большаков* (1895—1938) — автор нескольких поэтических книг, в двадцатые и тридцатые годы — прозаик. См. рецензию Брюсова на невышедшую книгу его стихов «Ангел всех скорбящих»: «В эпоху зарождения нашего футуризма, лет 10 тому назад, К. Большаков был отмечен критикой как один из наиболее талантливых представителей этого движения» (*ЛН,* т. 85, с. 244—245). *Рюрик Ивнев* (псевдоним Михаила Александровича Ковалева, 1891—1981) — впоследствии известный поэт и прозаик. См. его воспоминания «Первая встреча с Валерием Брюсовым» (Поэзия. Вып. 34. М., 1982). *Хрисанф* — псевдоним поэта и художника Льва Васильевича Зака (1892 — ?, писал также под псевдонимом М. Россиянский). См. книгу его стихов: Россиянский М. Утро внутри. Мюнхен, 1970. Елена Генриховна *Гуро* (наст. фамилия Нотенберг, 1877—1913) — поэтесса и художница. Подробнее о ней и ее отношении к футуризму см.: Капелюш Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро.— Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976; Ковтун Е. Ф. Елена Гуро, поэт и художник.— Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977; Ljunggren A., Nilsson N. A.

Elena Guro's diary.— «Russian Literature», 1987, XXI—II. Группа *«Центрифуга»* возникла весной 1914 г. и просуществовала как целостное образование приблизительно до 1917 г. См.: Флейшман Л. История «Центрифуги».— В его кн.: «Статьи о Пастернаке». Bremen, 1977. Мария Людвиговна *Моравская* (1889—1947) — автор трех книг «взрослых» стихов и многочисленных стихов для детей. По просьбе Иванова-Разумника Брюсов написал предисловие к книге стихов Моравской, анализируемой в данной статье (набросок — *ГБЛ*, ф. 386. 37. 5). Однако Моравская его не приняла, ответив Брюсову: «Очень благодарю Вас за то, что Вы написали о моих стихах, но в самом существенном я, к моему большому огорчению, не могу с Вами согласиться. Жизненная конкретность — это я страстнее всего люблю. Стремлюсь уйти не от действительности вообще, а лишь от окружающей меня вялой и блеклой действительности. Книги для меня только паллиатив иной, более насыщенной жизни. «Выдумывать» себе душу я считаю для поэта преступным. «События» ставлю, разумеется, выше своих мимолетных чувствований. Таким образом, Ваше мнение, что я — поэт узко-личный, с моей точки зрения — обвинительный приговор для книжки, и потому мне с крайним сожалением приходится отказаться от Вашего, в общем чрезвычайно ценного для меня предисловия» *(ГБЛ)*. Наталия Васильевна *Крандиевская* (1888—1963), впоследствии жена А. Н. Толстого,— поэтесса и мемуаристка. Наиболее зрелые ее стихи опубликованы посмертно в сборниках «Вечерний свет» (1972), «Дорога» (1985), «Лирика» (1989). Вера Михайловна *Инбер* (1890—1972) — известная советская писательница. Павел Сергеевич *Сухотин* (1884—1935) — поэт и драматург. Брюсов также рецензировал его неопубликованную «Поэму одиночества» (ЦГАЛИ, ф. 56, оп. 1, ед. хр. 64). П. Радимов писал Брюсову по поводу оценки своей книги: «Благодарю Вас за искреннее мнение, оно мне дорого. Я жалею только, что Вы категорически утверждаете о «несомненном подражании» моей «Попиады» «Герману и Доротее». Такое сопоставление меня радует, но только я, по странной случайности, «Германа и Доротею» не читал до написания «Попиады». Когда я читал свою поэму в черновых набросках друзьям, мне указывали на общность ее с гетевской поэмой. Я преодолел искушение прочесть «Германа и Доротею», ибо мне хотелось испробовать собственные силы в композиции. Я не жалею теперь, когда «Попиада» окончена, а «Герман и Доротея» с увлечением прочитана, что единство плана гетевской поэмы превосходит некоторую разбросанность и, пожалуй, импрессионизм моей композиции,— думаю, что таковые особенности моей теме соответствуют» *(ГБЛ)*. *А.* (правильно: Я.) *Любяр* — псевдоним Алексея Константиновича Лозина-Лозинского (1886—1916) — поэта и прозаика, покончившего самоубийством. Николай Сергеевич *Ашукин* (1890—1972), выпустив несколько сборников стихов, стал литературоведом, много писал и о Брюсове, составил книгу «Валерий Брюсов в автобиографических записях, воспоминаниях современников и отзывах критики» (М., 1929). Александр Сергеевич *Вознесенский* (Бродский, 1880—1939) — эпигон символизма.

З. Н. Гиппиус. Русская литература XX века. Т. 1. М., 1915. По поводу статьи Брюсов писал редактору этого издания С. А. Венгерову: «Сознаюсь, статья эта стоила мне много не то что труда, а хлопот. Во-первых, я откровенно не люблю прозу Гиппиус (о чем не раз писал и лично говорил Зинаиде Нико-

лаевне). Вы же просили характеризовать и ее прозу. Я пытался перечитать сборники ее рассказов (их 6!) и ее романы, но, при всем добром желании, не мог на них сосредоточить внимание: иное так и не доперечитал. Поэтому все, что я говорю о прозе Гиппиус, вышло недоказательно. Во-вторых, я увидел, что, по моим личным отношениям к Зинаиде Николаевне (до которых, конечно, читателям нет дела, но есть дело мне), я не могу сказать *все,* что думаю о ее поэзии. О многом мне пришлось только намекнуть. Через это и характеристика Гиппиус вышла какой-то неполной» (*ЛН*, т. 85, с. 682).

Александр Блок. Там же. Т. 2. М., 1915. Статья была в основном написана в 1911 г. 8 января 1912 года Брюсов писал С. А. Венгерову: «Не без труда написал я статью о Блоке: трудно писать критическую статью о поэте, который еще жив, которого считаешь в числе своих добрых друзей. Статья вышла невелика (немногим больше полулиста), но все свои мысли я в ней выразил — распространить ее мог бы я только фактически» (*ЛН*, т. 85, с. 682). Однако публикация была отложена, и перед тем, как статью напечатать, Брюсов ее основательно переработал. 1 декабря 1915 г. он написал тому же С. А. Венгерову: «Еще раз убедился я в старой истине, что переделывать то, что уже написано,— нельзя. 〈...〉 Хорошо ли, дурно ли, но статья сложилась так, у нее свое начало и свой конец, и всякая новая прибавка окажется болезненным, чуждым наростом... Все это, увы! я сделал по Вашему желанию со своей статьей о Блоке. Перечтя последние стихи Блока (за годы 1911—1915), я не мог не воспринять по-новому всей его поэзии: и он изменился за эти годы, и я изменился; думать так, как я думал, когда писал свою статью, я уже не могу. Прибавленная,— вернее сказать: приставленная,— глава осталась инородным телом в статье; чтобы как-нибудь согласовать новое со старым, пришлось и в других местах статьи сделать вставки, изменения, поправки, которые лишь по внешности кажутся незначительными, а на самом деле в существе изменяют всю идею, весь замысел статьи... 〈...〉 Еще одно замечание: я ничего не сказал о книжке Блока «Стихи о России» (изд. «Отечества»),— сознаюсь, потому, что у меня ее не было и я об ней позабыл. Сейчас я прочел в «Русской мысли» большую статью об этой книжке и думаю, что был неправ» (там же, с. 684—685; статья, о которой идет речь: Никольский Ю. Александр Блок и Россия.— *РМ,* 1915, № 11).

Максимилиан Волошин. Anno mundi ardentis. 1915. *РМ*, 1916, № 6.

И. Эренбург. Стихи о канунах 〈и др. сборники〉. «Русские ведомости», 1916, 6 июля.

Вл. Нелединский. Томление духа. «Русские ведомости», 1916, 9 ноября. Вл. Нелединский — псевдоним поэта и литературоведа Владимира Васильевича Гиппиуса (1876—1941). В молодости Гиппиус был соратником А. М. Добролюбова, выпустил несколько книг стихов под разными псевдонимами (на это намекает конец рецензии). Подробнее см.: Коневской Иван. Письма к Вл. В. Гиппиусу. Публ. И. Г. Ямпольского.— Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979; Пять писем Брюсова к

Владимиру Гиппиусу. Публ. Э. Литвин.— В. Брюсов и литература конца XIX—XX века. Ставрополь, 1979; Тименчик Р. Вл. Гиппиус.— «Родник», 1988, № 4.

Иван Коневской. Русская литература XX века. Т. 3. М., 1916. Брюсов много писал о творчестве поэта *И. Коневского* (Ивана Ивановича Ореуса, 1877—1901). Впервые — «Мир искусства», 1901, № 8—9, под загл. «Мудрое дитя (памяти Ив. Коневского)». Затем — под загл. «Мудрое дитя. Творческие замыслы Ивана Коневского» — в книге Коневского «Стихи и проза» (М., 1904). В сокращенном виде эта же статья была помещена в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия» (СПб., 1909). В *ДБ* — второй вариант статьи с присоединением постскриптума. Публикуемый нами вариант — наиболее полный и включающий все основные мысли из вариантов предшествующих, поэтому мы предпочли его всем остальным редакциям, тем более что все они носят характер ретроспективный, т. к. были написаны после смерти поэта. Гибель Коневского была для Брюсова значительным событием. Из многих отзывов приведем один, сделанный в сугубо интимном письме: «Умер Ив. Коневской, на которого я надеялся больше, чем на всех других поэтов вместе. Пусть бы умер Бальмонт, Балтрушайтис, не говоря уже о Минском и Мережковском... но не он! не он! Пока он был жив, было можно писать, зная, что он прочтет, поймет и оценит. Теперь такого нет. Теперь в своем творчестве я вполне одинок» (Письмо к А. А. Шестеркиной от 15 августа 1901 г.—*ЛН*, т. 85, с. 646—647). Наиболее подробная из современных работ о Коневском — Мордерер В. Я. Блок и Иван Коневской.— *ЛН*, т. 92, кн. 4. См. также публикацию И. Г. Ямпольского, указанную в предыдущем примечании.

Игорь Северянин. Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916. Помимо конкретного анализа статья содержит также многие общеэстетические положения, выходящие за рамки исследования творческой личности поэта. Подробнее см.: Гиндин С. И. Статья «Игорь Северянин» в эволюции и наследии Брюсова-критика.— О Игоре Северянине. Череповец, 1987. Комментарий к статье — *СС*, т. 6, с. 635—636.

Мои воспоминания о Викторе Гофмане. Виктор Гофман. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1917. Перепечатано в переиздании этого же собрания сочинений (Берлин, 1922). Статья была написана по просьбе сестры Гофмана (см. письмо В. В. Пашуканиса к Брюсову от 28 июня 1916 г.— *ГБЛ*). Брюсов рецензировал обе книги стихов В. Гофмана (см. выше). *А. А. Ш-а* — Анна Александровна Шестеркина (см. публикацию писем Брюсова к ней — *ЛН*, т. 85). *Е. И. О-ва* — Евгения Ивановна Образцова, богатая дама, меценатка Д. С. Мережковского. Шестеркина и Образцова фигурируют в тексте Брюсова «Мои прекрасные дамы».

1917—1924

Как предисловие ⟨к книге И. Филипченко «Эра славы»⟩. Иван Филипченко. Эра славы. М., 1918. Автором второго предисловия был Ю. К. Балтрушайтис. Иван Гурьевич *Филипченко* (1887—1939) — пролетарский поэт, впоследствии член группы «Кузница».

Пролетарская поэзия. *ХС*, 1920, № 1. Если предисловие к книге И. Филипченко носило характер в основном оценивающий, то данная статья рассматривает теоретические вопросы, связанные с построением культуры нового общества. Вступив в 1920 г. в РКП(б), Брюсов считал необходимым анализировать те принципы, которые должны были определить главные направления культурной политики советской власти. Соглашаясь с тем, что основным итогом развития должно стать создание новой, пролетарской культуры, Брюсов, однако, в трактовке самого этого понятия был не на стороне теоретиков Пролеткульта (о книгах которых он пишет в данной статье), а скорее на стороне тех взглядов, которые были выражены в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах» и статье В. И. Ленина «Задачи союзов молодежи». Подробнее см.: *СС*, т. 6, с. 636— 638; Цебоева М. П. В. Я. Брюсов о пролетарской поэзии.— *Чтения — 1983;* Белая Г. А. В. Я Брюсов и советская эстетическая мысль 20-х годов.— *Чтения — 1973*; Ср. также статью Брюсова «Смена культур» (Брюсовский сборник. Ставрополь, 1979, с. 171—182). Павел Карпович *Бессалько* (1887—1920) — писатель и критик, теоретик Пролеткульта. Федор Иванович *Калинин* (1882—1920) — литературный критик, теоретик Пролеткульта. Владимир Максимович *Фриче* (1870—1929) — историк и теоретик литературы, один из наиболее авторитетных в двадцатые годы. Брюсов был с ним знаком с середины 1890-х годов. 5 января 1895 г. он писал В. К. Станюковичу: «Нашел одного дельного человека — некоего Фриче — будущий великий критик» (*ЛН*, т. 85, с. 734). Журнал *«Пролетарская культура»* выходил в 1918—1920 годах.

Александр Блок. Ямбы ⟨и др⟩. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *В. Б.* Алексей Михайлович *Ремизов* (1877—1957) — выдающийся русский прозаик. «Электрон» — книга, находящаяся на стыке стихов и прозы. Вячеслав Александрович *Ковалевский* (1897—1977) — в 1919—1922 гг. выпустил 3 книги стихов, впоследствии стал прозаиком и очеркистом.

Александр Блок. Песня судьбы. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *В. Бакулин.*

Вячеслав Иванов. Младенчество. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *П-р.*

Вадим Шершеневич. Лошадь как лошадь. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *В. Б.* Ср. внутреннюю рецензию на эту книгу — *ЛН*, т. 85, с. 242.

Эммануил Герман. Скифский берег. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *Аврелий.* Эммануил Яковлевич *Герман* (чаще всего писал под псевдонимом Эмиль Кроткий, 1892—1963), выпустив в 1920-е годы несколько «серьезных» поэтических книг, позднее стал поэтом-юмористом. «*Гермес*» — альманах, вышедший в Киеве в 1919 г.

Мы; Коробейники счастья. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *Г-дий.* Сергей Михайлович *Третьяков* (1892—1939) — в те годы был поэтом-футуристом, позднее — член ЛЕФа, известный очеркист, драматург и переводчик. Александр Борисович *Кусиков* (Кусикян, 1896—1977) — поэт-имажинист. См.:

Ланский Л. Брюсов в начале 1920-х годов. Переписка с А. Кусиковым.— «Вопросы литературы», 1976, № 7. Лев Вениаминович *Никулин* (Ольконицкий, 1892—1967) в десятые — двадцатые годы писал преимущественно стихи, впоследствии стал известен как прозаик.

Ипполит Соколов. Экспрессионизм. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *Г-дий*. Ипполит Васильевич *Соколов* (1902—1974), издав в начале двадцатых годов несколько сборников стихов и брошюр-манифестов, стал теоретиком кинематографа.

Николай Рыбацкий. На светлый путь. *ХС*, 1920, № 1. Подпись — *Г-дий*. Николай Иванович *Рыбацкий* (Чирков, 1880—1920) — пролетарский поэт.

Смысл современной поэзии. *ХС*, 1920 (на обложке — 1921), № 2. См. также статьи «Октябрь и литература» (*ХС*, 1920, № 2, без подписи; приписана Брюсову и перепечатана: *ЛН*, т. 85) и «Мы переживаем эпоху творчества» (*ЛН*, т. 85, с. 219—228). Олег Леонидович *Леонидов* (Шиманский, 1893—1951) — поэт, кинодраматург. Ср. внутреннюю рецензию Брюсова на его неизданную книгу «Весенняя луна» — «Вопросы литературы», 1965, № 5. Сергей Федорович *Буданцев* (1896—1940) начинал как поэт, впоследствии стал известным прозаиком. М. А. Кузмин записывал в 1920 г. в дневнике: «Молодой поэт Буданцев стрижен в скобку, вроде служки при нем (Брюсове.— *Н. Б.*)» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 59). Иван Александрович *Аксенов* (1884—1935) — поэт, примыкавший к футуристам, переводчик, литературный и театральный критик, искусствовед.

Вячеслав Иванов. Прометей. *ХС*, 1920, № 2. Примечательно, что, несмотря на вполне отрицательную оценку «Прометея», Брюсов печатал стихи Иванова в том же *ХС*. Об отношениях Брюсова и Иванова после революции см.: *ЛН*, т. 85, с. 432.

Николай Клюев. Песнослов. *ХС*, 1920, № 2.

Василий Князев. Первая книга стихов. *ХС*, 1920, № 2. Подпись — *В. Б.* Василий Васильевич *Князев* (1887—1937) — поэт, в предоктябрьские годы — постоянный сотрудник «Сатирикона» и газеты «День», после Октября примкнул к пролетарским поэтам.

Голгофа строф. *ХС*, 1920, № 2. Подпись — *А.* Наталья Петровна *Кугушева* (1899—1964) — поэтесса. Яков Владимирович *Апушкин* (1899—1989) — поэт и драматург. Вениамин Моисеевич *Кисин* (1897—1922) — рязанский поэт. Дмитрий Львович *Майзельс* — автор сборника стихов «Трюм» (Пг., 1918).

«Книга и революция», 1920, № 1. *ХС*, 1920, № 2. Подпись — *Гармодий*. Журнал «*Книга и революция*» выходил до 1923 г.

«О р ф е й». *ХС*, 1920, № 2. Подпись — *Г-дий*. Журнал «*Орфей*» выходил (сохранилась верстка № 2) в Ростове-на-Дону, когда он был занят Добровольческой армией. Александр Михайлович *Дроздов* (1895—1963) — писатель-прозаик, после недолгого пребывания в эмиграции вернулся в Советскую Россию.

«С о ф и и Г е о р г и е в н е М е л ь н и к о в о й». *ХС*, 1920, № 2. Подпись — *А*. Полное название сборника — «Софии Георгиевне Мельниковой — Фантастический Кабачок». Подробнее о нем и о самой актрисе *С. Г. Мельниковой* (1890—1980) см.: Н и к о л ь с к а я Т. Л. Муза русского футуризма.— Ново-Басманная 19. М., 1990. *Илья Михайлович Зданевич* (писал также под псевдонимом Ильязд, 1894—1974) — поэт и драматург-«заумник». *Кирилл* Михайлович *Зданевич* (1892—1969) — его брат, художник и искусствовед. Александр Михайлович *Чачиков* (1881—1941) — поэт. Наталья Сергеевна *Гончарова* (1881—1962) — художница, входившая в различные группы футуристической ориентации. Один из вдохновителей альманаха И. М. Зданевич выпустил в 1913 г. под псевдонимом Эли Эганбюри книгу «Наталия Гончарова — Михаил Ларионов». Сигизмунд Владимирович *Валишевский* (1896—1936 или 1939) — художник, живший в Тифлисе, потом в Париже, а с конца 1920-х годов в Кракове.

М. Г е р ш е н з о н. В и д е н и е п о э т а. *ПР*, 1921, № 2. Михаил Осипович *Гершензон* (1869—1925) — критик, литературовед, историк культуры.

А л ь м а н а х Ц е х а п о э т о в, к н. 2. С О П О. *ПР*, 1921, № 3. Со- и противопоставление «московской» и «петроградской» поэзии было в десятые — двадцатые годы весьма актуальным. См.: Т и м е н ч и к Р. Д. К изучению языка русской поэзии начала XX века.— Тартуский гос. университет. Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971. «*Цех поэтов*», распавшийся в 1914 г., был в новом составе воссоздан Гумилевым в 1920 г. «Цехом» были изданы 4 альманаха (последний — уже в Берлине, куда в 1922—1923 гг. перебралась бóльшая часть членов «Цеха»). «*СОПО*» — альманах московского Союза поэтов, во главе которого одно время стоял Брюсов. См. его речь на пятилетии Союза: *ЛН*, т. 85, с. 232—236. Аделина Ефимовна *Адалис* (Эфрон, 1900—1969) — поэтесса, переводчица. Высокая оценка ее поэзии объяснялась творческой и личной близостью к Брюсову. Михаил Леонидович *Лозинский* (1886—1955) — поэт, переводчик. Николай Авдиевич *Оцуп* (1894—1959) — поэт и критик, член «Цеха поэтов».

С р е д и с т и х о в (Ф. С о л о г у б и д р.). *ПР*, 1922, № 2(5). Иннокентий Александрович *Оксенов* (1897—1942) — поэт и критик, литературовед. Лазарь Васильевич *Берман* (1894—1980) — поэт, впоследствии детский писатель. Константин Абрамович *Липскеров* (1889—1954) — поэт, переводчик с восточных языков. Георгий Викторович *Адамович* (1892—1972) — поэт и критик, член «Цеха поэтов». Николай Николаевич *Захаров-Мэнский* (1895— ?) — поэт-«неоклассик». Василий Дмитриевич *Александровский* (1897—1934) — один из наиболее талантливых пролетарских поэтов, примкнувших к группе «Кузница». Владимир Тимофеевич *Кириллов* (1890—1943) — пролетарский

поэт, член группы «Кузница». Брюсову принадлежит рецензия на сборник его стихотворений («Вопросы литературы», 1965, № 5). Михаил Прокофьевич *Герасимов* (1889—1939) — пролетарский поэт, член группы «Кузница». Семен Абрамович *Родов* (1893—1968) — поэт, впоследствии теоретик «напостовства» и РАППа. См.: Ходасевич В. Господин Родов.— «Дни», 1925, 22 февраля. Григорий Александрович *Санников* (1899—1969) — пролетарский поэт, член группы «Кузница». Наталья Владимировна *Бенар* (1902—1940) — поэтесса, автор единственного сборника стихов. Андрей Павлович *Глоба* (1888—1964) — поэт и драматург. Мария Михайловна *Шкапская* (1891—1952) — поэтесса, впоследствии очеркистка. Ее «Собрание стихотворений» вышло в Лондоне в 1979 г. Александра Ивановна *Ильина* (наст. фамилия Сеферянц, 1896— ?) — автор единственной книги стихов. Варвара Александровна *Бутягина* (1901— ?) — в 1926 г. выпустила вторую книгу стихов «Паруса». Яков Осипович *Зунделович* (1893—1965) впоследствии стал известным литературоведом. Абрам Рувимович *Палей* (род. 1893) — автор единственной книги стихов, прозаик. См. о нем .. книге «Бубен дня»: Медведев Ф. «Которые нравятся редакторам...»— «Книжное обозрение», 1989, 10 марта. Александр Александрович *Жаров* (1904—1984) — впоследствии известный советский поэт.

Среди стихов (П. Н. Петровский и др.). *ПР*, 1922, № 6. Петр Николаевич *Петровский* (1864—1946) — поэт, давний знакомый Брюсова. Александр Эммануилович *Беленсон* (писал также под псевдонимами Марит и А. Лугин, 1890—1949) — поэт, прозаик, литературный и художественный критик, издатель известного альманаха «Стрелец». Вильгельм Александрович *Зоргенфрей* (1882—1938) — поэт, переводчик, близкий знакомый Блока. См.: Чертков Л. В. А. Зоргенфрей — спутник Блока.— Русская филология. Вып. 2. Тарту, 1967. Леонид Петрович *Гроссман* (1888—1966) — впоследствии известный литературовед и прозаик. София Яковлевна *Парнок* (1885—1933) — поэтесса и литературный критик (под псевдонимом Андрей Полянин). См. ее «Собрание стихов» (Анн-Арбор, 1979). Абрам Маркович *Эфрос* (1888—1954) — известный искусствовед. См. также прим. к статье «Среди стихов (И. Эренбург и др.)». Сергей Адамович *Колбасьев* (1899—1942) — поэт и прозаик-маринист, морской офицер. См. о нем: Стрижак О. Памяти Сергея Колбасьева.— «В мире книг», 1987, № 2. Кондрияненко В. «...Ветер отвечает кораблю».— «Литературное обозрение», 1987, № 10. Константин Константинович *Вагинов* (Вагенгейм, 1899—1934) — поэт и прозаик. Наиболее полное «Собрание стихотворений» его издано в Мюнхене в 1982 г.

Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. *ПР*, 1922, № 7. Наиболее подробный из брюсовских обзоров русской поэзии конца XIX и начала XX вв. Схема развития современной поэзии, предложенная Брюсовым, постоянно используется в современной научной литературе. См.: «*Библиография*» (по указателю). Леонид Николаевич *Афанасьев* (1864/65—1920) — поэт-«нововременец», принимавший участие в альманахах эго-футуристов. Федор Федорович *Платов* (1895—1967) — поэт, примыкавший к группе «Центрифуга», художник. Алексей Иванович *Маширов* (псевд. Самобытник, 1885—1943) — пролетарский поэт. *Н. Асеев* и *Ю. Анисимов* к крестьянской поэзии никогда

не принадлежали. Екатерина Дмитриевна *Волчанецкая* (Ровинская, 1881—?) — поэтесса, автор книги стихов «Серебряный лебедь» (М.—Пг., 1923). *«Гюлистан»* — альманах (М., 1916). *Соборные индивидуалисты* — имеется в виду книга М. Л. Гофмана «Соборный индивидуализм» (СПб., 1907), не создавшая, однако, никакой литературной школы. *«Дракон»* (Пг., 1921) — альманах отнюдь не символистский, а акмеистический. Владимир Алексеевич *Пяст* (Пестовский, 1886—1940) — поэт-символист, друг Блока. *В. Инбер, С. Парнок, Г. Адамович* символистами не были. При перечислении посмертных сборников стихов *Гумилева* Брюсов допускает ошибки: «Костер» вышел еще при жизни поэта, «Тень от пальмы» — сборник не стихов, а рассказов. Владимир Николаевич *Маккавейский* (1893—1920?) — автор книги «Стилос Александрии» ([Киев], 1918), вместе с братом Николаем участвовал в сборнике «Гермес» (Киев, 1919). Юрий Карлович *Олеша* (1899—1960) — впоследствии известный советский прозаик. В двадцатые годы писал стихи, часто под псевдонимом «Зубило». Георгий Аркадьевич *Шенгели* (1894—1956) — поэт, в десятые годы примыкавший к эго-футуристам, переводчик, теоретик стиха. Анна Дмитриевна *Радлова* (1891—1949) — поэтесса, пользовавшаяся популярностью в Петрограде в начале 1920-х годов, впоследствии известная переводчица. Всеволод Александрович *Рождественский* (1895—1977) — начинал как член петроградского «Цеха поэтов», впоследствии известный поэт, мемуарист. Сергей Евгеньевич *Нельдихен* (1891—1942) — поэт, выпустивший в 1920-е гг. ряд стихотворных сборников, член «Цеха поэтов». Ирина *Одоевцева* (Рада Густавовна Гейнике, род. 1895) — поэтесса и прозаик, мемуарист. *«Первый журнал русских футуристов»* выходил при ближайшем участии В. Г. Шершеневича, что объясняет похвалы ему и резкую критику стихов Асеева и Пастернака. Григорий Николаевич *Петников* (1894—1971) — поэт, в 1920-е гг. близкий к футуристам. Игорь Герасимович *Тереньев* (1892—1941?) — поэт-«заумник», печатавшийся преимущественно в Тифлисе, впоследствии — театральный режиссер. Его «Собрание сочинений» в одном томе выпущено в 1988 г. в Болонье. Анатолий Борисович *Мариенгоф* (1897—1962) — поэт-имажинист, драматург, мемуарист. Иван Васильевич *Грузинов* (1893—1942) — поэт-имажинист. Николай Робертович *Эрдман* (1902—1970), изредка печатавший в имажинистских изданиях стихи, стал выдающимся драматургом. После репрессий — заурядный киносценарист. Валентин Яковлевич *Парнах* (Парнок, 1891—1952) — поэт, переводчик, джазмен, театральный режиссер и постановщик танцев. Брат поэтессы С. Я. Парнок. Владимир Иванович *Шишов* выпустил единственный сборник стихов. Тарас Григорьевич *Мачтет* (1891—1942) — сын известного поэта-народника, автор книги стихов «Коркин луг» (М., 1926). Николай Сергеевич *Берендгоф* (1900—1990) в опубликованных стихах никакого тяготения к футуризму не проявил. Борис Матвеевич *Лапин* (1905—1941) в двадцатые годы был поэтом, позже — известный прозаик и очеркист. Его стихи тридцатых годов собраны в кн.: Лапин Б., Хацревин З. Только стихи... М., 1976. Теодор Маркович *Левит* (1902—1942) — поэт, переводчик, литературовед. Сергей Дмитриевич *Спасский* (1898—1956) — поэт и прозаик, в двадцатые годы близкий к футуризму. Рюрик Юрьевич *Рок* — поэт-ничевок (в группу ничевоков помимо него входили Н. Хабиас, С. Мар, А. Ранов и др.). См. внутреннюю рецензию Брюсова на книгу «От Рюрика Рока чтение» («Литературная Россия», 1963, 20 декабря). Филипп

Степанович *Шкулев* (1868—1930) — пролетарский поэт, автор стихотворения «Мы кузнецы». Михаил Ксенофонтович *Савин* (1876—1947), Алексей Михайлович *Гмырев* (1887—1911), Егор Ефимович *Нечаев* (1859—1925) — пролетарские поэты, приобретшие известность до революции. Илья Иванович *Садофьев* (1889—1965), Алексей Капитонович *Гастев* (1882—1939 или 1941), Александр Николаевич *Поморский* (Линовский, 1891—1977), Василий Васильевич *Казин* (1898—1981), Сергей Александрович *Обрадович* (1892—1956), Николай Гаврилович *Полетаев* (1889—1935), Яков Михайлович *Тисленко* (1885—1921), Алексей Яковлевич *Дорогойченко* (1894—1947), Алексей Петрович *Крайский* (Кузьмин, 1892—1941), Иван Евдокимович *Ерошин* (1894—1955) — пролетарские поэты, пользовавшиеся популярностью в первые послеоктябрьские годы. О большинстве из них см.: Пролетарские поэты. М., 1925; Современные рабоче-крестьянские поэты. Иваново, 1925; Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., 1959. Анна Александровна *Баркова* (1902—1976) — поэтесса. О ней см.: Таганов Л. Неизвестная поэтесса Анна Баркова.— «Огонек», 1988, № 35; Верблoвская И. Поэт трагической судьбы.— «Нева», 1989, № 4. Сергей Иванович *Малашкин* (1888—1988), начинавший как поэт, стал известным прозаиком. Александр Ильич *Безыменский* (1888—1973) — известный советский поэт. Михаил Семенович *Голодный* (Эпштейн, 1903—1949) — комсомольский поэт двадцатых годов. Иван Степанович *Логинов* (1891—1942), Павел Александрович *Арский* (Афанасьев, 1886—1967), Илья Ионович *Ионов* (Бернштейн, 1867—1942), Николай Степанович *Власов-Окский* (1888—1947), Яков Петрович *Бердников* (1889—1940), Леонид Яковлевич *Циновский* (1894—1978), Иван *Кузнецов*, Дмитрий Михайлович *Мазнин* (1902—1938), Александр Николаевич *Смирнов* (1877—?), Сергей Евсеевич *Ганьшин* (1878—1953) — пролетарские поэты, известные в первые послеоктябрьские годы. Пимен Иванович *Карпов* (1884 или 1887—1963) — поэт и прозаик «новокрестьянского» направления. Брюсов мог его запомнить с начала десятых годов, когда роман «Пламень» сочувственно рецензировал Блок, а сам Карпов обратился к Брюсову с жалобным письмом (*ГБЛ*). Тогда Брюсов отнесся к его стихам отрицательно (см.: Литературный архив, 5. М.—Л., 1960, с. 308, 322). Внутренние рецензии Брюсова на три послеоктябрьские книги Карпова, предлагавшиеся к изданию, см.: «Литературная Армения», 1973, № 12. Михаил Яковлевич *Козырев* (1892—1937?) — поэт и прозаик. Никифор Семенович *Тихомиров* (1888—1945) — поэт, чье творчество могло быть отнесено как к крестьянскому, так и к пролетарскому. Спиридон Дмитриевич *Дрожжин* (1848—1930) — крестьянский поэт. Михаил Дмитриевич *Артамонов* (1888—1958), Семен Дмитриевич *Фомин* (1881—1958), Алексей Николаевич *Соловьев* (псевдоним Нелюдим, 1888—1931), Матвей Семенович *Дудоров* (1891—1956), Александр Павлович *Германов* (1887—?), Анатолий Александрович *Субботин* (1890—1961) — поэты, печатавшиеся в различных сборниках «крестьянской» поэзии.

Погоня за образами. «Московский понедельник», 1922, 4 сентября. Статья посвящена полемике с одним из наиболее активных в первые послеоктябрьские годы поэтических направлений — имажинизмом, утверждавшим самоценность образа в поэзии. Наиболее подробное изложение теории имажи-

низма и перепечатка его основных программных документов — Markov V. Russian imaginism. Giessen, 1981.

Неореализм. Современник. М., 1922. «Неореализм», о котором писал Брюсов, не был поэтическим направлением со своей определенной программой и декларациями. Об основных его творческих принципах можно составить себе представление прежде всего по тому сборнику, где была помещена статья. В нем участвовали Б. Л. Пастернак, А. Е. Адалис, П. Г. Антокольский, Н. Н. Асеев и некоторые менее известные поэты (Б. Песис, Н. Вильям-Вильмонт) и прозаики (В. и Н. Пожарские), а также сам Брюсов. Очевидно, для «неореалистов» было характерно стремление соединить предметность ви́дения с неожиданной поэтической образностью, в духе поэзии Б. Пастернака, которую Брюсов считал наиболее полным выражением возможностей современного русского стиха (см. выше в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии») и которой не стеснялся подражать.

Среди стихов (И. Эренбург и др.). *ПР*, 1923, № 1. В беловом автографе статьи (ЦГАЛИ, ф. 56, оп. 1, ед. хр. 67) имеются два отрывка, не вошедшие в печатный текст и являющиеся отзывами на книги А. Эфроса «Эротические сонеты» (М., 1922) и Е. Стырской «Мутное вино» (М., 1922): «„Эротические сонеты"» Абрама Эфроса написаны в старой символистической или даже чуть-чуть в новой акмеистической манере.

Мне б лобзать следы твоих шагов,
А ты, как беззаконница, без слов
Идешь за мной в неистовые ночи...

———

Я опьянен, как первый винодел...

———

Как бьешься ты, отмеченница счастья,
Сожженная неистовством любви...

И т. под. Словарь — из символистов, немного с привкусом Вячеслава Иванова. «Эротизм» сонетов, в сущности,— весьма умерен и сводится к иносказательному описанию в трех-четырех стихотворениях любовных ласк. У автора это называется «демон вожделенья».

«Эротичными» желают быть и стихи Елизаветы Стырской. Фронтиспис-виньетка, кстати, изображает голую женщину с закинутой ногой. Темы Е. Стырской таковы:

Как бедра страсть затягивает уже,
Чтоб выдавить любовное тепло.

———

И почему у женщин ноздри
Дрожат от близости мужчин.

———

Я да ты изломанной чертой
Вычерчены страстью на постели.

В конце концов, и это все весьма скромно, и не это в мировой литературе называется эротикой. Впрочем, с психологической точки зрения стихи Е. Стырской кое-где любопытны».

Данная статья вообще характерна расчетом Брюсова с теми поэтами, стихи которых он еще недавно достаточно высоко оценивал (И. Эренбург, В. Ходасевич) или анализировал спокойно (М. Цветаева). Очевидно, это следует связать как с окончательным изменением политической ориентации, заставлявшей все более и более судить поэтов не по стихам, входившим в книги, а по их политическим взглядам, часто даже не находившим прямого отражения в рецензируемых книгах (Эренбург и Цветаева), так и с изменением ориентации поэтической, когда стихи Ходасевича (и тем более сонеты Л. Гроссмана) казались безнадежным пассеизмом. Критикуемая в конце статьи теория «сдвигологии» А. Крученых была далеко не столь упрощенной, как ее представляет Брюсов, а базировалась, несмотря на полушутовскую форму, в которой была изложена, на представлении о претворении подсознательного в поэтический текст через «сдвиги», описки и ошибки, даже особенности почерка поэта. Дмитрий Иванович *Глушков* (псевд. Олерон, 1884—1918) — поэт, переводчик Эредиа.

С у д а к м е и с т а. *ПР*, 1923, № 3. Наряду с Брюсовым, Гумилев был крупнейшим критиком, писавшим о проблемах поэзии. Потому выводы рецензии Брюсова должны восприниматься как открытое сопоставление позиций двух критиков.

А н д р е й Б е л ы й. Г л о с с а л о л и я. *ПР*, 1923, № 3. «*Глоссалолия*» (правильное название — «Глоссолалия») — поэтико-теоретическое рассуждение Андрея Белого о проблемах языка художественного творчества, писавшееся в 1917 г.

Н. А н ц и ф е р о в. Д у ш а П е т е р б у р г а. *ПР*, 1923, № 3. В настоящее время книга Николая Павловича *Анциферова* (1889—1958; подробнее о нем см.: «Звезда», 1989, № 4) расценивается как одно из первых и наиболее глубоких исследований «мифологии» Петербурга. См.: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984.

С р е д и с т и х о в (Н. А с е е в и д р.). *ПР*, 1923, № 4. Инскрипт *Асеева* Брюсову на книге «Совет ветров» воспроизведен: *ЛН*, т. 85, с. 227. Петр Никанорович *Зайцев* (1889—1970) — поэт, издательский деятель, в двадцатые годы — литературный помощник Андрея Белого. См. подробнее: З а й ц е в П е т р. Московские встречи.— Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. Соломон Абрамович *Абрамов* (1884—1957) — поэт, владелец издательства «Творчество», издатель одноименного журнала. *Тихону Чурлянису* — ошибка Брюсова или опечатка. Имеется в виду не художник и композитор Микалоюс Константинас Чурленис (или, как его называли в начале века, Николай Константинович Чурлянис), а поэт Тихон Васильевич Чурилин (1885—1946).

С р е д и с т и х о в (О. М а н д е л ь ш т а м и д р.). *ПР*, 1923, № 6. Последнее из больших обозрений Брюсова, включающее разбор книг поэтов, принадлежащих к различным поэтическим направлениям. Особое внимание обращает

на себя пристрастный разбор «Второй книги» О. Мандельштама, что связано с ориентацией Брюсова в эти годы на поэтику умеренного футуризма. Николай Федорович *Бернер* (1890—1978) — поэт и критик, выпустивший в десятые — двадцатые годы две книги стихов. У Брюсова есть сонет-акростих, посвященный ему (*СС*, т. 2, с. 202). Павел Григорьевич *Антокольский* (1896—1978) — известный советский поэт. Брюсов писал о его дебютном сборнике. Владимир Алексеевич *Гиляровский* (1853 или 1855—1935) — известный журналист и прозаик, писавший также стихи. Эзра Ефимович *Левонтин* (1891—1968) — поэт, автор книги стихов «Фелука» (М., 1928). Брюсов знал его ранние стихи по рукописям (см. письмо к Левонтину от 29 января 1918 — ЦГАЛИ, ф. 56, оп. 1, ед. хр. 70). Нина Леонтьевна *Манухина* (в замуж. Шенгели, 1893—1980) — поэтесса, автор книги «Не то...» (Кашин, 1920), и переводчица. Николай Николаевич *Минаев* (1895—?), Сусанна Альфонсовна *Укше* (1885—1945), Елизавета Карловна *Шварцбах-Молчанова* — поэты, входившие в группу «неоклассиков». Филипп Матвеевич *Вермель*, Юдифь Наумовна *Райтлер*, Константин Алексеевич *Беседин* (1902—?) больше поэтических книг не выпускали. Николай Николаевич *Зарудин* (1899—1937) стал известным прозаиком. Матвей Давидович *Ройзман* (1896—1970) — поэт, примыкавший к имажинистам, впоследствии автор милицейских романов и книги «Все, что помню о Есенине» (М., 1973). Петр Васильевич *Незнамов* (Лежанкин, 1889—1941) — поэт и очеркист круга Маяковского, издатель его сочинений. Андрей Платонович *Платонов* (Климентов, 1899—1951) — выдающийся советский прозаик.

Среди стихов (И. Филипченко и др.). *ПР*, 1923, № 7. Последнее из обозрений Брюсова, полностью посвященное поэзии группы «Кузница». Опущен постскриптум к статье, посвященный исправлению опечаток в постскриптуме к статье «Ответ Георгию Шенгели» (*ПР*, 1923, № 6; перепечатан также: *СС*, т. 6). Отклик на брюсовский обзор см.: Трубниковский Ф. Судья лукавый (Валерий Брюсов и «Кузница»).— «Рабочий журнал», 1924, № 2.

Дир Туманный. Московская Америка. *ЛН*, т. 85. Рецензия эта, оставшаяся в рукописи, однако, не относится к числу «внутренних» и является, насколько нам известно, последним образцом собственно критического творчества Брюсова, что позволяет включить ее в состав сборника. *Дир Туманный* — псевдоним Николая Николаевича Панова (1903—1973). После выхода в свет книги стихов он обратился к прозе и стал автором популярных романов и повестей о моряках: «Боцман с «Тумана» (1948), «Колокола громкого боя» (1959) и др. Первоначально сборник «Московская Америка» должен был сопровождаться предисловием Андрея Белого (отрывки из рукописного варианта см.: Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988, с. 317, 319; известен экземпляр книги с предисловием, хранящийся в собрании Ф. Медведева).

Н. А. Богомолов

СОДЕРЖАНИЕ

1909—1917

1917—1924

Составители:

Николай Алексеевич Богомолов
Николай Всеволодович Котрелев

ВАЛЕРИЙ ЯКОВЛЕВИЧ БРЮСОВ

СРЕДИ СТИХОВ 1894—1924

Редактор
В. П. Балашов

Художественный редактор
Ф. С. Меркуров

Технический редактор
И. М. Минская

Корректор
Л. И. Жиронкина

ИБ № 7234

Сдано в набор 02.08.89.
Подписано к печати 16.04.90. А 03071.
Формат 60×90 1/16. Бумага офс. № 1.
Литературная гарнитура. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 45. Уч.-изд. л. 44,30.
Тираж 30 000 экз. Заказ № 462. Цена 3 р. 10 к.

Ордена Дружбы народов
издательство «Советский писатель»,
121069, Москва, ул. Воровского, 11.
Тульская типография
Государственного комитета СССР по печати,
300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

Брюсов В. Я.

Б 89 Среди стихов: 1894—1924: Манифесты, статьи, рецензии.— М.: Советский писатель, 1990.— 720 с.

ISBN 5—265—00941—8

Это наиболее полное собрание поэтических обозрений, манифестов, статей и разборов крупнейшего мастера стиха.

В книгу вошли оригинальные интерпретации творчества А. Блока, В. Маяковского, С. Есенина, К. Бальмонта, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, З. Гиппиус, Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, И. Северянина, В. Хлебникова, Б. Пастернака, В. Ходасевича, М. Цветаевой, А. Белого, М. Волошина и других поэтов первой четверти XX столетия.

Б $\frac{4603010000-325}{083(02)-90}$ 441—89

ББК 83 3Р7

БЕЛЫЙ А.

О Блоке:

Воспоминания. Статьи. Дневниковые записи.— М.: Советский писатель, 1991 (III кв.).—45 л.— ISBN 5—265—02142—6 (в пер.): 3 р. 40 к., 100 000 экз.

Основу книги составляют «Воспоминания о Блоке» — обширная публикация мемуаров, появившаяся в 1922—1923 годах в берлинском альманахе Андрея Белого (1880—1934) «Эпопея». В «Воспоминаниях о Блоке» воссоздана история творческих взаимоотношений Александра Блока и Андрея Белого, духовная атмосфера первых десятилетий XX века. Стремясь к полноте истолкования и взаимного душевного притяжения и интеллектуальных коллизий, возникавших порой между поэтами на протяжении долгих лет их дружеского общения, Андрей Белый включил в «Воспоминания» и ряд прежних своих статей и рецензий, посвященных поэзии Александра Блока. В нашей стране текст этих воспоминаний никогда не переиздавался и стал подлинной библиографической редкостью.

Сборник включает также статью Андрея Белого «А. Блок» (1916) и две его речи памяти поэта, произнесенные в 1921 году. Впервые в полном объеме публикуются дневниковые записи Андрея Белого о Блоке.

Материалы сборника сопровождаются комментариями. Книга иллюстрирована. Многие фотографии печатаются впервые.

